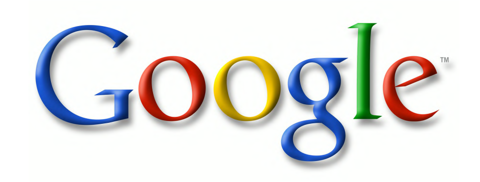
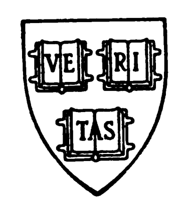
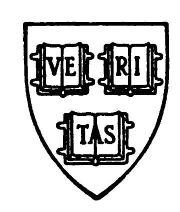







VE RI
TAS

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

J. J. ROUSSEAU

Nouvelle Édition

AVEC LES NOTES HISTORIQUES ET CRITIQUES
DE TOUS LES COMMENTATEURS,

AUGMENTÉE D'UN

APPENDICE AUX CONFESSIONS

D'UNE

TABLE RAISONNÉE DES MATIÈRES.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.
TOME II.

ÉCRITS SUR LA MUSIQUE.

X

PARIS.

DIDIER, LIBRAIRE,
QUAI DES AUGUSTINS, N° 47.

M DCCC XXXIV.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

Q.

QUADRUPLE-CROCHE, *s. f.* Note de musique valant le quart d'une double-croche ou la moitié d'une triple-croche. Il faut soixante-quatre *quadruples-croches* pour une mesure à quatre temps; mais on remplit rarement une mesure et même un temps de cette espèce de notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *quadruple-croche* est presque toujours liée avec d'autres notes de pareille ou de différente valeur, et se figure ainsi [figure] ou [figure]; elle tire son nom des quatre traits ou crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en musique, de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre des notes ou des syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *quantité* produit le rhythme, comme l'accent produit l'intonation. Du rhythme et de l'intonation résulte la mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ, *adj.* On appeloit autrefois B *quarré*, ou B *dur*, le signe qu'on appelle aujourd'hui *bécarre*. (Voyez B.)

QUARRÉE ou BRÈVE, *adj. pris substantivement.* Sorte de note faite ainsi [figure], et qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques elle valoit tantôt trois rondes ou semi-brèves, et tantôt deux, selon que la prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *quarrée* vaut toujours deux rondes, mais on l'emploie fort rarement.

QUART-DE-SOUPIR, *s. m.* Valeur de silence qui, dans la musique italienne, se figure ainsi Y; dans la françoise

ainsi =|, et qui marque, comme le porte son nom, la quatrième partie d'un soupir, c'est-à-dire l'équivalent d'une double-croche. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON, *s. m.* Intervalle introduit dans le genre enharmonique par Aristoxène, et duquel la raison est sourde. (Voyez ÉCHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons, ni dans l'oreille ni dans les calculs harmoniques, aucun principe qui nous puisse fournir l'intervalle exact d'un *quart-de-ton;* et, quand on considère quelles opérations géométriques sont nécessaires pour le déterminer sur le monocorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné et qu'on n'entonnera peut-être jamais de *quart-de-ton* juste ni par la voix ni sur aucun instrument.

Les musiciens appellent aussi *quart-de-ton* l'intervalle qui, de deux notes à un *ton* l'une de l'autre, se trouve entre le bémol de la supérieure et le dièse de l'inférieure; intervalle que le tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *quart-de-ton* est de deux espèces, savoir: l'enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui est le complément de deux semi-tons mineurs au *ton* majeur; et l'enharmonique mineur, dans la raison de 125 à 128, qui est le complément de deux mêmes semi-tons mineurs au *ton* mineur.

QUARTE, *s. f.* La troisième des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quarte* est une consonnance parfaite; son rapport est de 3 à 4; elle est composée de trois degrés diatoniques formés par quatre sons, d'où lui vient le nom de *quarte;* son intervalle est de deux *tons* et demi, savoir: un *ton* majeur, un *ton* mineur, et un *semi-ton* majeur.

La *quarte* peut s'altérer de deux manières, savoir: en diminuant son intervalle d'un semi-ton, et alors elle s'appelle *quarte-diminuée* ou *fausse-quarte*, ou en augmentant d'un semi-ton ce même intervalle, et alors elle s'appelle

quarte-superflue ou *triton*, parce que l'intervalle en est de trois *tons* pleins : il n'est que de deux *tons*, c'est-à-dire d'un *ton* et deux semi-tons dans la *quarte-diminuée;* mais ce dernier intervalle est banni de l'harmonie, et pratiqué seulement dans le chant.

Il y a un accord qui porte le nom de *quarte*, ou *quarte* et *quinte;* quelques uns l'appellent *accord de onzième :* c'est celui où, sous un accord de septième, on suppose à la basse un cinquième son, une quinte au dessous du fondamental; car alors ce fondamental fait quinte, et sa septième fait onzième avec le son supposé. (Voyez SUPPOSITION.)

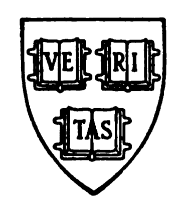
Un autre accord s'appelle *quarte-superflue* ou *triton*. C'est un accord sensible dont la dissonance est portée à la basse; car alors la note sensible fait triton sur cette dissonance. (Voyez ACCORD.)

Deux *quartes* justes de suite sont permises en composition, même par mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la sixte; mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, et que la basse-fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par quartes que par quintes; c'étoit ce qu'ils appeloient aussi par un mot latin, plus barbare encore que le françois, *diatesseronare*.

QUATORZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la septième. Cet intervalle s'appelle *quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR, *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre parties récitantes. (Voyez PARTIE.) Il n'y a point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que, dans un bon *quatuor*, les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer


VE
RI
TAS



Quinte-fausse est une *quinte* réputée juste dans l'harmonie qui, par la force de la modulation, se trouve affoiblie d'un semi-ton; telle est ordinairement la *quinte* de l'accord de septième sur la seconde note du ton en mode majeur.

La *fausse-quinte* est une dissonance qu'il faut sauver; mais la *quinte-fausse* peut passer pour consonnance et être traitée comme telle quand on compose à quatre parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE est aussi le nom qu'on donne, en France, à cette partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle *viola*. Le nom de cette partie a passé à l'instrument qui la joue.

QUINTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par *quintes* que par quartes; c'est ce qu'ils appeloient aussi dans leur latin *diapentissare*. Muris s'étend fort au long sur les règles convenables pour *quinter* ou quarter à propos.

QUINZIÈME, *s. f.* Intervalle de deux octaves. (Voyez DOUBLE OCTAVE.)

R.

RANS-DES-VACHES. Air célèbre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'air noté, *planche* 26, *figure* 2; voyez aussi l'article MUSIQUE, où il est fait mention des étranges effets de cet air.

RAVALEMENT. Le clavier ou système à *ravalement* est celui qui, au lieu de se borner à quatre octaves, comme le clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une quinte au dessous de l'*ut* d'en bas, une quarte au dessous de l'*ut* d'en haut, en embrassant ainsi cinq octaves entre deux *fa*. Le mot *ravalement* vient des facteurs d'orgue et de clavecin, et il n'y a guère que ces instruments sur lesquels on puisse embrasser cinq octaves. Les instruments aigus

passent même rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, et l'accord des basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.

RE. Syllabe par laquelle on solfie la seconde note de la gamme. Cette note au naturel s'exprime par la lettre D. (Voyez D et GAMME.)

RECHERCHE, *s. f.* Espèce de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin, dans laquelle le musicien affecte de rechercher et de rassembler les principaux traits d'harmonie et de chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un concert; cela se fait ordinairement sur-le-champ, sans préparation, et demande par conséquent beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *recherches*, ou *cadences*, ces *arbitrii* ou points-d'orgue que le chanteur se donne la liberté de faire sur certaines notes de sa partie, suspendant la mesure, parcourant les diverses cordes du mode, et même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie et les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RÉCIT, *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. On dit un *récit* de basse, un *récit* de haute-contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux instruments : on dit un *récit* de violon, de flûte, de hautbois. En un mot, *réciter* c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque, par opposition au chœur et à la symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même partie à l'unisson.

On peut encore appeler *récit* la partie où règne le sujet principal, et dont toutes les autres ne sont que l'accompagnement. On a mis dans le *Dictionnaire* de l'Académie françoise : *Les récits ne sont point assujettis à la mesure comme les airs*. Un *récit* est souvent un air, et par conséquent mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *récit* avec le *récitatif?*

RÉCITANT, *partic.* Partie *récitante* est celle qui se chante

par une seule voix, ou se joue par un seul instrument, par opposition aux parties de symphonie et de chœur qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs concertants. (Voyez RÉCIT.)

RÉCITATION, *s. f.* Action de réciter la musique. (Voyez RÉCITER.)

RÉCITATIF, *s. m.* Discours récité d'un ton musical et harmonieux. C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est nommé *récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. On a mis dans le *Dictionnaire* de l'Académie que le *récitatif* doit être débité : il y a des *récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *récitatif* dépend beaucoup du caractère de la langue; plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le *récitatif* est naturel et approche du vrai discours. Il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale; mais dans une langue pesante, sourde et sans accent, le *récitatif* n'est que du chant, des cris, de la psalmodie; on n'y reconnoît pas la parole: ainsi le meilleur *récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose sur lequel on doive se fonder pour juger du *récitatif*, et comparer celui d'une langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la poésie étoit en *récitatif*, parce que la langue étant mélodieuse, il suffisoit d'y ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue pour rendre cette récitation tout-à-fait musicale; d'où vient que ceux qui versifiaient appelaient cela *chanter*. Cet usage, passé ridiculement dans les autres langues, fait dire encore aux poëtes *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne sauroit faire à la fois l'un

et l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *récitatif* nécessaire. La musique domine trop dans nos airs, la poésie y est presque oubliée. Nos drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un opéra qui ne seroit qu'une suite d'airs ennuieroit presque autant qu'un seul air de la même étendue. Il faut couper et séparer les chants par de la parole ; mais il faut que cette parole soit modifiée par la musique. Les idées doivent changer, mais la langue doit rester la même. Cette langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une pièce seroit vouloir parler moitié françois, moitié allemand. Le passage du discours au chant, et réciproquement, est trop disparate ; il choque à la fois l'oreille et la vraisemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter ; ils ne sauroient faire alternativement l'un et l'autre. Or le *récitatif* est le moyen d'union du chant et de la parole ; c'est lui qui sépare et distingue les airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, et la dispose à goûter celui qui suit : enfin, c'est à l'aide du *récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le drame, peut se rendre sans sortir de la langue donnée, et sans déplacer l'éloquence des airs.

On ne mesure point le *récitatif* en chantant ; cette mesure, qui caractérise les airs, gâteroit la déclamation récitative : c'est l'accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le compositeur, en notant le *récitatif* sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la basse-continue et du chant, et d'indiquer à peu près comment on doit marquer la quantité de syllabes, cadencer et scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais, pour leur *récitatif*, que de la mesure à quatre temps, mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de mesures.

Ces derniers arment aussi la clef de toutes sortes de transpositions, tant pour le *récitatif* que pour les airs ;

ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *récitatif* au naturel; la quantité de modulations dont ils le chargent, et la promptitude des transitions faisant que la transposition convenable à un ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les accidents sur les mêmes notes, et rendroit le *récitatif* presque impossible à suivre, et très difficile à noter.

En effet, c'est dans le *récitatif* qu'on doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées, et des plus savantes modulations. Les airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guère au compositeur de s'éloigner du ton principal; et s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des phrases étranglées, entassées, et qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni chant; défaut très ordinaire dans la musique françoise, et même dans l'allemande.

Mais dans le *récitatif*, où les expressions, les sentiments, les idées varient à chaque instant, on doit employer des modulations également variées, qui puissent représenter, par leur contexture, les successions exprimées par le discours du récitant. Les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux; elles sont infinies et impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible; et, afin de porter dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles et des accents qu'il ne peut exprimer en notes, il a recours à des transitions qui les supposent: si, par exemple, l'intervalle du semi-ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne sauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de basse suffit souvent pour changer toutes les idées, et donner au *récitatif* l'accent et l'inflexion que l'acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'auditeur soit attentif

au *récitatif*, et non pas à la basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de là que la basse doit rester sur la même note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de note et frappe une autre corde qu'elle se fait écouter. Ces moments étant rares et bien choisis n'usent point les grands effets; ils distraient moins fréquemment le spectateur, et le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *récitatif* que ces basses perpétuellement sautillantes, qui courent de croche en croche après la succession harmonique, et font, sous la mélodie de la voix, une autre manière de mélodie fort plate et fort ennuyeuse. Le compositeur doit savoir prolonger et varier ses accords sur la même note de basse, et n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *récitatif*, devenant plus vive, reçoit plus d'effet par ce changement de basse, et empêche l'auditeur de le remarquer.

Le *récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer et faire valoir les airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais, quelque éloquent que soit le dialogue, quelque énergique et savant que puisse être le *récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet, parce que ce n'est point dans le *récitatif* qu'agit le charme de la musique, et que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scènes, abusent du *récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, et que ce n'est pas pour entendre du *récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de là que Démosthène fût un orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *récitatif* mauvais, le disent bien gratuitement, puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la

musique dont les connoisseurs fassent tant de cas, et sur laquelle ils soient aussi difficiles. Il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres artistes; et le célèbre Porpora ne s'est immortalisé que par là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *récitatif* la même énergie d'expression que dans les airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; et, quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les airs mêmes. Il y a peu de bons opéras où quelque grand morceau de *récitatif* n'excite l'admiration des connoisseurs, et l'intérêt dans tout le spectacle. L'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu, en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *récitatif* d'une seule ligne, et sans autre accompagnement que la basse, faire un effet prodigieux, non seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs. « C'étoit, dit-il, au commen-« cement du troisième acte. A chaque représentation un « silence profond dans tout le spectacle annonçoit les ap-« proches de ce terrible morceau; on voyoit les visages « pâlir, on se sentoit frissonner, et l'on se regardoit l'un « l'autre avec une sorte d'effroi; car ce n'étoient ni des « pleurs ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment de « rigueur âpre et dédaigneuse qui troubloit l'ame, serroit « le cœur, et glaçoit le sang. » Il faut transcrire le passage original: ces effets sont si peu connus sur nos théâtres, que notre langue est peu exercée à les exprimer.

« L'anno quatordecimo del secolo presente, nel dramma « che si rapresentava in Ancona, v'era su'l principio dell' « atto terzo una riga di recitativo non accompagnato da « altri stromenti che dal basso; per cui, tanto in noi pro-« fessori, quanto negli ascoltanti, si destava una tale e « tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in

« faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore « che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era « di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di « sdegno), ma di un certo rigore e freddo nel sangue, « che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il « dramma, e sempre segui l'effetto stesso universal- « mente; di che era segno palpabile il sommo previo silen- « zio, con cui l'uditorio tutto si apparecchiava a goderne « l'effetto. »

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ est celui auquel, outre la basse-continue, on ajoute un accompagnement de violons. Cet accompagnement, qui ne peut guère être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues notes soutenues sur des mesures entières; et l'on écrit pour cela, sur toutes les parties de symphonie, le mot *sostenuto*, principalement à la basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs et détachés à chaque changement de note, comme dans le *récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer et soutenir les sons selon toute la valeur des notes. Quand l'accompagnement est mesuré, cela force de mesurer ainsi le *récitatif*, lequel alors suit et accompagne en quelque sorte l'accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots sont contradictoires : tout *récitatif* où l'on sent quelque autre mesure que celle des vers n'est plus du *récitatif*. Mais souvent un *récitatif* ordinaire se change tout d'un coup en chant, et prend de la mesure et de la mélodie, ce qui se marque en écrivant sur les parties *a tempo* ou *a battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenants. Dans le cours d'un *récitatif* débité, une réflexion tendre et plaintive prend l'accent musical et se développe à l'instant par les plus douces inflexions du chant; puis, coupée de la même manière par quelque autre réflexion vive et impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts et mesurés, accompagnés pour l'ordinaire de flûtes et de

cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *récitatifs* italiens.

On mesure encore le *récitatif* lorsque l'accompagnement dont on le charge, étant chantant et mesuré lui-même, oblige le *récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *récitatif* accompagnant l'accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, *oblige*, pour ainsi dire, le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de récitatifs et de mélodie revêtue de tout l'éclat de l'orchestre sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui, et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disoit lui-même tout ce que la musique fait entendre. Jusqu'ici la musique françoise n'a su faire aucun usage du *récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin du village;* et il paroît que le public a trouvé qu'une situation vive ainsi traitée en devenoit plus intéressante. Que ne feroit point le *récitatif obligé* dans des scènes grandes et pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique et badin!

RÉCITER, *v. a.* et *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une musique, c'est exécuter un *récit*. (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME, *s. f.* C'est, dans le plain-chant, la partie du répons que l'on reprend après le verset. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *intervalle redoublé* tout intervalle simple porté à son octave; ainsi la treizième, composée d'une sixte et de l'octave, est une *sixte redoublée;* et la quinzième, qui est une octave ajoutée à l'octave, est une octave *redoublée:* quand, au lieu d'une octave, on en

ajoute deux, l'intervalle est triplé; quadruplé, quand on ajoute trois octaves.

Tout intervalle dont le nom passe sept en nombre est tout au moins *redoublé*. Pour trouver le simple d'un intervalle *redoublé* quelconque, rejetez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet intervalle, et le reste sera le nom de l'intervalle simple : de treize rejetez sept, il reste six; ainsi la treizième est une sixte *redoublée* : de quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un : ainsi la quinzième est un unisson triplé, ou une octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un intervalle simple quelconque, ajoutez-y sept, et vous aurez le nom du même intervalle *redoublé*. Pour tripler un intervalle simple, ajoutez-y quatorze, etc. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *déduction*, n'est guère en usage que dans le plain-chant.

REFRAIN. Terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois.

RÈGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique, publiée la première fois par le sieur Delair, en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant.

On trouve, *planche* 22, *figure* 1, cette formule chiffrée sur l'octave du mode majeur, et *figure* 2, sur l'octave du mode mineur.

Pourvu que le ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *règle*, tant que l'auteur sera resté dans l'harmonie simple et naturelle que comporte le mode : s'il sort de cette simplicité par des accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des chiffres convenables; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de ton; mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *règle de l'octave*,

et cette *règle* doit s'étudier sur la basse-fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *règles* élémentaires de l'harmonie contienne une faute contre ces mêmes *règles*; c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les lois qu'on leur donne : cette faute est dans l'accompagnement de la sixième note, dont l'accord, chiffré d'un 6, pèche contre les *règles*, car il ne s'y trouve aucune liaison, et la basse-fondamentale descend diatoniquement d'un accord parfait sur un autre accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison en ajoutant une septième à l'accord parfait de la dominante; mais alors cette septième, devenue octave sur la note suivante, ne seroit point sauvée, et la basse-fondamentale, descendant diatoniquement sur un accord parfait après un accord de septième, feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixième note l'accord de petite-sixte, dont la quarte feroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un accord de septième avec tierce mineure, où la dissonance ne seroit pas préparée; ce qui est encore contre les *règles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer sixte-quarte sur cette sixième note, et ce seroit alors l'accord parfait de la seconde; mais je doute que les musiciens approuvassent un renversement aussi mal entendu que celui-là; renversement que l'oreille n'adopte point, et sur un accord qui éloigne trop l'idée de la modulation principale.

On pourroit changer l'accord de la dominante en lui donnant la sixte-quarte au lieu de la septième, et alors la sixte simple iroit très bien sur la sixième note qui suit; mais la sixte-quarte iroit très mal sur la dominante, à moins qu'elle n'y fût suivie de l'accord parfait ou de la septième, ce qui ramèneroit la difficulté. Une *règle* qui sert non seulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique,

ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejetées par l'oreille, et chaque note, surtout la dominante, y doit porter son accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine que nos *règles* sont mauvaises, ou que l'accord de sixte dont on accompagne la sixième note en montant, est une faute qu'on doit corriger, et que, pour accompagner régulièrement cette note comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir: celui de septième, non une septième fondamentale, qui, ne pouvant, dans cette marche, se sauver que d'une autre septième, seroit une faute, mais une septième renversée d'un accord de sixte-ajoutée sur la tonique. Il est clair que l'accord de la tonique est le seul qu'on puisse insérer régulièrement entre l'accord parfait ou de septième sur la dominante, et le même accord sur la note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

Régler le papier. C'est marquer sur un papier blanc les portées pour y noter la musique. (Voyez Papier réglé.)

Régleur, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique. (Voyez Copiste.)

Réglure, *s. f.* Manière dont est réglé le papier. *Cette* réglure *est trop noire. Il y a plaisir de noter sur une* réglure *bien nette.* (Voyez Papier réglé.)

Relation, *s. f.* Rapport qu'ont entre eux les deux sons qui forment un intervalle, considéré par le genre de cet intervalle. La *relation* est *juste* quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse* quand il est superflu ou diminué. (Voyez Intervalle.)

Parmi les *fausses relations* on ne considère comme telles dans l'harmonie que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode: ainsi le triton, qui dans la mélodie est une *fausse relation*, n'en est une dans l'harmonie

que lorsqu'un des deux sons qui le forment est une corde étrangère au mode. La quarte diminuée, quoique bannie de l'harmonie, n'est pas toujours une *fausse relation*. Les octaves diminuées et superflues étant non seulement des intervalles bannis de l'harmonie, mais impraticables dans le même mode, sont toujours de *fausses relations*; il en est de même des tierces et des sixtes diminuées et superflues, quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses relations* étoient toutes défendues; à présent elles sont presque toutes permises dans la mélodie, mais non dans l'harmonie : on peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux sons qui forment la *fausse relation* ne soit admis que comme note de goût, et non comme partie constitutive de l'accord.

On appelle encore *relation enharmonique*, entre deux cordes qui sont à un *ton* d'intervalle, le rapport qui se trouve entre le dièse de l'inférieure et le bémol de la supérieure; c'est, par le tempérament, la même touche sur l'orgue et sur le clavecin; mais en rigueur ce n'est pas le même son, et il y a entre eux un intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE, *adj.* Les sons *remisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui, étant fort graves, ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*intense*; et il y a cette différence entre *remisse* et *bas* ou *faible*, de même qu'entre *intense* et *haut* ou *fort*, que *bas* et *haut* se disent de la sensation que le son porte à l'oreille, au lieu qu'*intense* et *remisse* se reportent plutôt à la cause qui le produit.

RENFORCER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *doux* au *fort*, ou du *fort* au très *fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue, en renflant et augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *renforcé* dans leur musique par le

mot *crescendo*, ou par le mot *rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE, *s. f.* Retour du sujet, surtout après quelques pauses de silence, dans une fugue, une imitation, ou dans quelque autre dessein.

RENVERSÉ. En fait d'intervalles, *renversé* est opposé à *direct* (voyez DIRECT), et, en fait d'accords, il est opposé à *fondamental*. (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT, *s. m.* Changement d'ordre dans les sons qui composent les accords, et dans les parties qui composent l'harmonie; ce qui se fait en substituant à la basse, par des octaves, les sons qui doivent être au dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu, et réciproquement.

Il est certain que dans tout accord il y a un ordre fondamental et naturel, qui est celui de la génération de l'accord même; mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, le rapprochement de l'harmonie, obligent souvent le compositeur de changer cet ordre en renversant les accords, et par conséquent la disposition des parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, et quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un accord parfait devroit être susceptible de six *renversements*, et un accord dissonant de vingt-quatre, puisque celui-ci est composé de quatre sons, l'autre de trois, et que le *renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'octaves. Mais il faut observer que dans l'harmonie on ne compte point pour des *renversements* toutes les dispositions différentes des sons supérieurs tant que le même son demeure au grave; ainsi ces deux ordres de l'accord parfait *ut mi sol*, et *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *renversement*, et ne portent qu'un même nom, ce qui réduit à trois tous les *renversements* de l'accord parfait, et à quatre tous ceux de l'accord dissonant, c'est-à-dire à autant de *renversements* qu'il entre de différents

sons dans l'accord : car les répliques des mêmes sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la basse-fondamentale se fait entendre dans la partie la plus grave, ou, si la basse-fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les accords, l'harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les sons fondamentaux, sans être au graves, se font entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'accord quand le son fondamental est transposé : *renversement* de l'harmonie quand le dessus ou quelque autre partie marche comme devroit faire la basse.

Partout où un accord direct sera bien placé, ses *renversements* seront bien placés aussi quant à l'harmonie ; car c'est toujours la même succession fondamentale : ainsi à chaque note de basse fondamentale on est maître de disposer l'accord à sa volonté, et par conséquent de faire à tout moment des *renversements* différents, pourvu qu'on ne change point la succession régulière et fondamentale, que les dissonances soient toujours préparées et sauvées par les parties qui les font entendre, que la note sensible monte toujours, et qu'on évite les fausses relations trop dures dans une même partie. Voilà la clef de ces différences mystérieuses que mettent les compositeurs entre les accords ou le dessus syncope, et ceux où la basse doit syncoper ; comme, par exemple, entre la neuvième et la seconde : c'est que dans les premiers l'accord est direct et la dissonance dans le dessus ; dans les autres, l'accord est *renversé*, et la dissonance est à la basse.

A l'égard des accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *renverser*. Comme le son qu'on ajoute à la basse est entièrement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres sons, qui rend la dissonance moins dure : que si ce son ajouté vient à être transposé dans les parties supérieures comme il l'est quelquefois ; si cette transposition

n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très mauvais effet, et jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre son de l'accord. Voyez au mot ACCORD les cas et le choix de ces retranchements.

L'intelligence parfaite du *renversement* ne dépend que de l'étude et de l'art : le choix est autre chose ; il y faut de l'oreille et du goût, il y faut l'expérience des effets divers ; et, quoique le choix du *renversement* soit indifférent pour le fond de l'harmonie, il ne l'est pas pour l'effet et l'expression. Il est certain que la basse-fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie et régner au dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre et qu'on *renverse* l'harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela, sans quoi l'on tombera dans le défaut de nos musiques récentes, où les dessus chantent quelquefois comme des basses, et les basses toujours comme des dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi et de gâter l'harmonie.

Sur l'orgue et le clavecin les divers *renversements* d'un accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI, *s. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au dessus de la portée, lequel, correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, et de là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION, *s. f.* Répétition fréquente des mêmes sons. C'est ce qui arrive dans toute modulation bien déterminée, où les cordes essentielles du mode, celles qui composent la triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire la finale et la dominante, qui sont proprement la répercussion du ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu, qui n'est que la répercussion du mode. (Voyez TON et MODE.)

Répétition, *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une pièce de musique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir les parties, pour qu'ils se concertent et s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *répétitions* servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa pièce, et faire les changements dont elle peut avoir besoin.

Réplique, *s. f.* Ce terme, en musique, signifie la même chose qu'*octave*. (Voyez Octave.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *réplique* l'unisson de la même note dans deux parties différentes. Il y a nécessairement des *répliques* à chaque accord dans toute musique à plus de quatre parties. (Voyez Unisson.)

Répons, *s. m.* Espèce d'antienne redoublée qu'on chante dans l'Église romaine après les leçons de matines ou les capitules, et qui finit en manière de rondeau par une reprise appelée *réclame*.

Le chant du *répons* doit être plus orné que celui d'une antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une mélodie mâle et grave, ni de celle qu'exige le mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le verset d'un *répons* se termine par la note finale du mode; il suffit que cette finale termine le *répons* même.

Réponse, *s. f.* C'est, dans une fugue, la rentrée du sujet par une autre partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est surtout, dans une contre-fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez Fugue, Contre-Fugue.)

Repos, *s. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine : si la cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *repos*, car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une

dissonance. On voit par là qu'il y a précisément autant d'espèces de *repos* que de sortes de cadences pleines (voyez CADENCE); et ces différents *repos* produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques uns confondent mal à propos les *repos* avec les silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE, *s. f.* Toute partie d'un air, laquelle se répète deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *reprise :* c'est en ce sens qu'on dit que la première *reprise* d'une ouverture est grave, et la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde partie d'un air. On dit aussi que la *reprise* du joli menuet de *Dardanus* ne vaut rien du tout. Enfin *reprise* est encore chacune des parties d'un rondeau, qui souvent en a trois, et quelquefois davantage, dont on ne répète que la première.

Dans la note on appelle *reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la partie de l'air qui précède, ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *reprises*, la grande et la petite. La grande *reprise* se figure, à l'italienne, par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la française, par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la portée, et entre lesquelles on insère un point dans chaque espace; mais cette seconde manière s'abolit peu à peu; car, ne pouvant imiter tout-à-fait la musique italienne, nous en prenons du moins les mots et les signes, comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *reprise*, ainsi ponctuée à droite et à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la partie qui précède que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des passe-pieds, menuets, gavotes, etc.

Lorsque la *reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précède; et lorsqu'elle

a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques uns, fût tout-à-fait établie, car elle me paroît fort commode. Voyez (*planche* 20, *figure* 5) la figure de ces différentes *reprises*.

La petite *reprise* est lorsque, après une grande *reprise*, on recommence encore quelques unes des dernières mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de renvoi figuré au dessus de la portée. (Voyez RENVOI.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la dernière note d'une *reprise* se rapporte exactement, pour la mesure, et à celle qui commence la même *reprise*, et à celle qui commence la *reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces notes ne remplit pas exactement la mesure, après la note qui termine une *reprise*, on ajoute deux ou trois notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la mesure : or, comme à la fin d'une première partie on a premièrement la première partie à reprendre, puis la seconde partie à commencer, et que cela ne se fait pas toujours dans des temps ou parties de temps semblables, on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la première *reprise*, l'une avant le signe de *reprise* avec les premières notes de la première partie, l'autre après le même signe pour commencer la seconde partie; alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer comme nul tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *figure* 7 de la *planche* 20 suffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE, *s. f.* Prolongement ou réflection du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instru-

ment, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voûtes elliptiques et paraboliques résonnent, c'est-à-dire réfléchissent le son. (Voyez ÉCHO.)

Selon M. Dodard, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres, ne contribuent en rien au ton de la voix; mais leur effet est bien grand pour la *résonnance*. (Voyez VOIX.) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un instrument d'acier appelé trompe de Béarn ou guimbarde, lequel, si on le tient avec les doigts et qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun son; mais si, le tenant entre les dents, on frappe de même, il rendra un son qu'on varie en serrant plus ou moins, et qu'on entend d'assez loin, surtout dans le bas.

Dans les instruments à cordes, tels que le clavecin, le violon, le violoncelle, le son vient uniquement de la corde; mais la *résonnance* dépend de la caisse de l'instrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher les parties les unes des autres dans les moindres intervalles qu'il est possible : ainsi, pour resserrer cet accord *ut sol mi*, qui comprend une dixième, il faut renverser ainsi *ut mi sol*, et alors il ne comprend qu'une quinte. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

RESTER, *v. n.* *Rester* sur une syllabe, c'est la prolonger plus que n'exige la prosodie, comme on fait sous les roulades; et *rester* sur une note, c'est y faire une tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la mesure soit oublié.

RHYTHME, *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout : c'est, en musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des temps.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois espèces, savoir : le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de

la juste proportion de leurs parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du mouvement local, comme dans la danse, la démarche bien composée, les attitudes des pantomimes; et le *rhythme* des mouvements de la voix ou de la durée relative des sons, dans une telle proportion que, soit qu'on frappe toujours la même corde, soit qu'on varie les sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée et la quantité. Cette dernière espèce de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la voix peut encore s'entendre de la parole ou du chant. Dans le premier sens, c'est du *rhythme* que naissent le nombre et l'harmonie dans l'éloquence, la mesure et la cadence dans la poésie : dans le second, le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des notes, et s'appelle aujourd'hui *mesure*. (Voyez Mesure.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des anciens.

Comme les syllabes de la langue grecque avoient une quantité et des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre langue, et que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou brèves, différemment combinées, le *rhythme* du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, et n'en étoit proprement que l'expression : il se divisoit, ainsi qu'eux, en deux temps, l'un frappé, l'autre levé. L'on en comptoit trois genres, même quatre, et plus, selon les divers rapports de ces temps; ces genres étoient l'*égal*, qu'ils appeloient aussi dactylique, où le *rhythme* étoit divisé en deux temps égaux; le *double*, trochaïque ou ïambique, dans lequel la durée de l'un des deux temps étoit double de celle de l'autre; le *sesqui-altère*, qu'ils appeloient aussi *péonique*, dont la durée de l'un des deux temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; et enfin l'*épitrite*, moins usité, où le rapport des deux temps étoit de 3 à 4.

Les temps de ces *rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de notes longues ou brèves, selon le mouvement; et dans ce sens un temps pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différents de mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient; mais les deux temps conservoient toujours entre eux le rapport déterminé par le genre du *rhythme.*

Outre cela, le mouvement et la marche des syllabes, et par conséquent des temps et du *rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération et de ralentissement, à la volonté du poëte, selon l'expression des paroles et le caractère des passions qu'il falloit exprimer : ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *rhythme,* qui n'avoient d'autres bornes que celles au deçà ou au delà desquelles l'oreille n'est plus à la portée d'apercevoir les proportions.

Le *rhythme,* par rapport aux pieds qui entroient dans la poésie, se partageoit en trois autres genres; le *simple,* qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le *composé,* qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds; et le *mixte,* qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *rhythmes* égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *rhythme,* selon l'entrelacement des différens vers. Le *rhythme* pouvoit être toujours uniforme, c'est-à-dire se battre à deux temps toujours égaux, comme dans les vers hexamètres, pentamètres, adoniens, anapestiques, etc.; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs ïambiques, ou diversifié, c'est-à-dire mêlé de pieds égaux et d'inégaux, comme dans les scazons, les choriambiques, etc.; mais dans tous ces cas, les *rhythmes,* même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différents en vitesse,

selon la nature des pieds; ainsi de deux *rhythmes* de même genre, résultant l'un de deux spondées, l'autre de deux pyrrhiques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *rhythme* ancien, non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des parties, ou pour donner certains caractères au chant, mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appelés catalectiques, qui manquoient d'une syllabe : ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin des vers, pour suppléer à cette syllabe.

A l'égard des tenues, ils les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer : la pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la mesure de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la nature et de l'harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les roulades, les syncopes, ni les points, à moins que les instruments ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la voix, de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius, dans son livre *de poëmatum Cantu, et Viribus rhythmi*, relève beaucoup le *rhythme* ancien, et il lui attribue toute la force de l'ancienne musique : il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, et que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons; il ajoute que le langage et la poésie modernes sont peu propres pour la musique, et que nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant, c'est-à-dire jusqu'à ce que nous réformions notre langage, et que nous lui donnions, à l'exemple des anciens, la quantité et les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul pied; de sorte que nous n'avons dans notre

poésie aucun *rhythme* véritable, et qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont : ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la musique.

Le *rhythme* est une partie essentielle de la musique, et surtout de l'imitative; sans lui la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la mesure et la cadence? Quel est le principe par lequel ces retours, tantôt égaux et tantôt variés, affectent nos ames, et peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au métaphysicien : tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la mélodie tire son caractère des accents de la langue, le *rhythme* tire le sien du caractère de la prosodie, et alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractère *rhythmique* aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu, et indépendant de la langue; comme la tristesse, qui marche par temps égaux et lents, de même que par tons remisses et bas; la joie, par temps sautillants et vites, de même que par tons aigus et intenses; d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions, étant composées, participent plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *s. f.* Partie de l'art musical qui enseignoit à pratiquer les règles du mouvement et du *rhythme* selon les lois de la rhythmopée.

La *rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir entre les trois modes établis par la rhythmopée, le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître et posséder à fond toutes les sortes de *rhythmes*, à discerner et employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la manière à la fois

la plus expressive et la plus agréable; et enfin à distinguer l'*arsis* et la *thétis* par la marche la plus sensible et la mieux cadencée.

Rhythmopée, ῥυθμοποιΐα, *s. f.* Partie de la science musicale qui prescrivoit à l'art rhythmique les lois du rhythme et de tout ce qui lui appartient. (Voyez **Rhythme**.) La *rhythmopée* étoit à la rhythmique ce qu'étoit la mélopée à la mélodie.

La *rhythmopée* avoit pour objet le mouvement ou le temps dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre et le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des mouvements muets, appelés *orchesis*, et en général de tous les mouvements réguliers; mais elle se rapportoit principalement à la poésie, parce qu'alors la poésie régloit seule les mouvements de la musique, et qu'il n'y avoit point de musique purement instrumentale qui eût un rhythme indépendant.

On sait que la *rhythmopée* se partageoit en trois modes ou tropes principaux, l'un bas et serré, un autre élevé et grand, et le moyen paisible et tranquille; mais, du reste, les anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur musique, et ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le chant.

Rigaudon, *s. m.* Sorte de danse dont l'air se bat à deux temps, d'un mouvement gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, et commençant par la dernière note du second temps.

On trouve *rigodon* dans le *Dictionnaire* de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un maître à danser que le nom de cette danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appeloit *Rigaud*.

Rippieno, *s. m.* Mot italien qui se trouve assez fréquemment dans les musiques d'église, et qui équivaut au mot *chœur* ou *tous*.

Ritournelle, *s. f.* Trait de symphonie qui s'emploie en manière de prélude à la tête d'un air dont ordinairement il annonce le chant; ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même chant; ou dans le milieu, pour reposer la voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la pièce.

Dans les recueils ou partitions de vieille musique italienne, les *ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle vient de l'italien *ritornello*, et signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la symphonie a pris un caractère plus brillant, et presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guère à de simples répétitions: aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.

Rolle, *s. m.* Le papier séparé qui contient la musique que doit exécuter un concertant, et qui s'appelle *partie* dans un concert, s'appelle *rolle* à l'Opéra: ainsi l'on doit distribuer une *partie* à chaque musicien, et un *rolle* à chaque acteur.

Romance, *s. f.* Air sur lequel on chante un petit poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, et souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents; l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où

est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la *romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement.

ROMANESQUE, *s. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE, *adj. pris substantivement.* Note blanche et ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire deux blanches ou quatre noires. La *ronde* est, de toutes les notes restées en usage, celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, et elle s'appeloit semi-brève. (Voyez SEMI-BRÈVE et VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de chanson à boire, et pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, et sur lesquels tous les convives font chorus en reprenant le refrain.

RONDEAU, *s. m.* Sorte d'air à deux ou plusieurs reprises, et dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la première; et ainsi de suite, revenant toujours et finissant par cette même première reprise par laquelle on a commencé. Pour cela on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres, et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands airs italiens et toutes nos ariettes sont en *rondeau*, de même que la plus grande partie des pièces de clavecin françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion : telle est pour les musiciens celle des *rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée complète, divisée en deux membres, en reprenant la première incise et finissant par là. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une comparaison

dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier et finissant par là. Enfin il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée générale, limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle, en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre amène une réflexion qui le renforce et l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve et sa confirmation dans le second; toutes les fois enfin que le premier membre contient la proposition de faire une chose, et le second la raison de la proposition, dans ces divers cas et dans les semblables le *rondeau* est toujours bien placé.

ROULADE, *s. f.* Passage dans le chant de plusieurs notes sur une même syllabe.

La *roulade* n'est qu'une imitation de la mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les graces du chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours et de prolonger la mélodie; mais il faut de plus que la syllabe soit longue, que la voix en soit éclatante et propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement et légèrement les notes de la *roulade* sans fatiguer l'organe du chanteur, ni par conséquent l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix sont les *a;* ensuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* et l'*u* sont peu sonores; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nasales, on n'y doit jamais faire de *roulades*. La langue italienne, pleine d'*o* et d'*a*, est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la françoise; aussi les musiciens italiens ne les épargnent-ils pas : au contraire, les François, obligés de composer presque toute leur mu-

sique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux notes une marche lente et posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes, ce qui rend nécessairement le chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la musique françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *roulade* soit toujours hors de place dans un chant triste et pathétique; au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des accents que l'esprit ne peut trouver des paroles, et de là vient l'usage des interjections dans toutes les langues. (Voyez NEUME.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *roulade* est une invention de la musique moderne. Il ne paroît pas que les anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux musiques, dont l'une étoit asservie à la langue, et dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *s. m.* (Voyez ROULADE.)

S.

S. Cette lettre écrite seule dans la partie récitante d'un concerto signifie *solo*, et alors elle est alternative avec le T, qui signifie *tutti*.

SARABANDE, *s. f.* Air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, et se dansoit autrefois avec des castagnettes. Cette danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux opéras françois. L'air de la sarabande est à trois temps lents.

SAUT, *s. m.* Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints est un *saut*. Il y a *saut régulier*, qui se fait toujours sur un intervalle consonnant, et *saut irrégulier*,

qui se fait sur un intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les dissonances, excepté la seconde, qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les consonnances; observation nécessaire dans la mélodie pour composer des chants faciles et agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *sauter* le ton, lorsque, donnant trop de vent dans une flûte, ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser et à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le *saut* est d'une octave entière, cela s'appelle *octavier*. (Voyez OCTAVIER.) Il est clair que, pour varier les sons de la trompette et du cor de chasse, il faut nécessairement *sauter*, et ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des octaves sur la flûte.

SAUVER, *v. a.* *Sauver* une dissonance c'est la résoudre, selon les règles, sur une consonnance de l'accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, et à la basse-fondamentale de l'accord dissonant, et à la partie qui forme la dissonance.

Il n'y a aucune manière de *sauver* qui ne dérive d'un acte de cadence; c'est donc par l'espèce de la cadence qu'on veut faire qu'est déterminé le mouvement de la basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la partie qui forme la dissonance, elle ne doit ni rester en place, ni marcher par degrés disjoints, mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la dissonance. Les maîtres disent que les dissonances majeures doivent monter et les mineures descendre; ce qui n'est pas sans exception, puisque, dans certaines cordes d'harmonie, une septième, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'accord appelé fort incorrectement accord de septième-superflue. Il vaut donc mieux dire que la septième, et toute dissonance qui en dérive, doit descendre; et que la sixte-ajoutée, et toute dissonance qui en dérive, doit monter : c'est là une règle

vraiment générale et sans aucune exception; il en est de même de la loi de *sauver* la dissonance. Il y a des dissonances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *sauver*.

A l'égard de la note sensible appelée improprement dissonance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la règle de *sauver* la dissonance, que par celle de la marche diatonique, et de préférer le plus court chemin; et en effet il y a des cas, comme celui de la cadence interrompue, où cette note sensible ne monte point.

Dans les accords par supposition, un même accord fournit souvent deux dissonances, comme la septième et la neuvième, la neuvième et la quarte, etc. Alors ces dissonances ont dû se préparer et doivent se *sauver* toutes deux: c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissone, non seulement sur la basse-fondamentale, mais aussi sur la basse-continue.

SCÈNE, *s. f.* On distingue en musique lyrique la *scène* du monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul acteur dans le monologue, et qu'il y a dans la *scène* au moins deux interlocuteurs; par conséquent dans le monologue le caractère du chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *scènes* le chant doit avoir autant de caractères différents qu'il y a d'interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, et communément le même style dans toutes les choses qu'il dit, chaque acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractère qui lui soit propre, et qui le distingue d'un autre acteur: la douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme; la colère d'une femme a d'autres accents que celle d'un guerrier: un barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *scènes*, non seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler: ce caractère s'indique en partie par la

sorte de voix qu'on approprie à chaque rôle; car le tour de chant d'une haute-contre est différent de celui d'une basse-taille; on met plus de gravité dans les chants des bas-dessus, et plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais, outre ces différences, l'habile compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages, en sorte qu'on connoîtra bientôt à l'accent particulier du récitatif et du chant si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent et marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant et d'autres semblables qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA, *s. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du comma, et dont par conséquent la raison est sourde, puisque pour l'exprimer en nombre il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 et 81.

SCHOENION. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE, *s. f.* Sorte de chanson chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets et les personnes. (Voyez CHANSON.)

SECONDE, *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les intervalles de *seconde*.

Il y a quatre sortes de *secondes*. La première, appelée *seconde-diminuée*, se fait sur un *ton* majeur, dont la note inférieure est rapprochée par un dièse, et la supérieure par un bémol; tel est, par exemple, l'intervalle du *re* bémol à l'*ut* dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384; mais elle n'est d'aucun usage si ce n'est dans le genre enharmonique; encore l'intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du tempérament. A l'égard de l'intervalle d'une note à son dièse, que Brossard appelle *seconde-diminuée*, ce n'est pas une *seconde*, c'est un unisson altéré.

La deuxième, qu'on appelle *seconde-mineure*, est constituée par le *semi-ton* majeur, comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisième est la *seconde-majeure*, laquelle forme l'intervalle d'un *ton*. Comme ce ton peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde est de 8 à 9 dans le premier cas, et de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre musique.

Enfin la quatrième est la *seconde-superflue*, composée d'un *ton* majeur et d'un *semi-ton* mineur, comme du *fa* au *sol* dièse : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'harmonie deux accords qui portent le nom de *seconde :* le premier s'appelle simplement accord de *seconde;* c'est un accord de septième-renversée, dont la dissonance est à la basse, d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la basse syncope pour la préparer. (Voyez PRÉPARER.) Quand l'accord de septième est dominant, c'est-à-dire quand la tierce est majeure, l'accord de *seconde* s'appelle accord de triton, et la syncope n'est pas nécessaire, parce que la préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle accord de *seconde-superflue;* c'est un accord renversé de celui de septième-diminuée, dont la septième elle-même est portée à la basse : cet accord est également bon avec ou sans syncope. (Voyez SYNCOPE.)

SEMI. Mot emprunté du latin et qui signifie *demi :* on s'en sert en musique au lieu du *hémi* des Grecs, pour composer très barbarement plusieurs mots techniques moitié grecs et moitié latins.

Ce mot, au devant du nom grec de quelque intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet intervalle, mais seulement d'un *semi-ton* mineur; ainsi *semi-diton* est la tierce mineure, *semi-diapenté* est la fausse-quinte, *semi-diatessaron* la quarte-diminuée, etc.

SEMI-BRÈVE, *s.f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une valeur de note ou une mesure de temps, qui com-

prend l'intervalle de deux minimes ou blanches, c'est-à-dire la moitié d'une brève. La *semi-brève* s'appelle maintenant ronde, parce qu'elle a cette figure, mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *semi-brève* se divisoit en majeure et mineure. La majeure vaut deux tiers de la brève parfaite, et la mineure vaut l'autre tiers de la même brève : ainsi la *semi-brève* majeure en contient deux mineures.

La *semi-brève*, avant qu'on eût inventé la minime, étant la note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus : cette indivisibilité, disoit-on, est en quelque manière indiquée par sa figure en losange, terminée en haut, en bas, et des deux côtés par des points : or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote et d'Euclide, que le point est indivisible ; d'où il conclut que la *semi-brève* enfermée entre quatre points est indivisible comme eux.

SEMI-TON, *s. m.* C'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne : il vaut à peu près la moitié d'un *ton*.

Il y a plusieurs espèces de *semi-tons* : on en peut distinguer deux dans la pratique ; le *semi-ton* majeur et le *semi-ton* mineur : trois autres sont connus dans les calculs harmoniques, savoir : le *semi-ton* maxime, le minime et le moyen.

Le *semi-ton* majeur est la différence de la tierce majeure à la quarte, comme *mi fa* ; son rapport est de 15 à 16, et il forme le plus petit de tous les intervalles diatoniques.

Le *semi-ton* mineur est la différence de la tierce majeure à la tierce mineure : il se marque sur le même degré par un dièse ou par un bémol ; il ne forme qu'un intervalle chromatique, et son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *semi-tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'orgue et le clavecin, et le même *semi-ton* est tantôt majeur et tantôt mineur, tantôt diatonique et tantôt

chromatique, selon le mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *semi-tons* mineurs ceux qui, se marquant par bémol ou par dièse, ne changent point le degré, et *semi-tons* majeurs ceux qui forment un intervalle de seconde.

Quant aux trois autres *semi-tons* admis seulement dans la théorie, le *semi-ton* maxime est la différence du *ton* majeur au *semi-ton* mineur, et son rapport est de 25 à 27. Le *semi-ton* moyen est la différence du *semi-ton* majeur au *ton* majeur, et son rapport est de 128 à 135. Enfin le *semi-ton* minime est la différence du *semi-ton* maxime au *semi-ton* moyen, et son rapport est de 125 à 128.

De tous ces intervalles il n'y a que le *semi-ton* majeur qui, en qualité de seconde, soit quelquefois admis dans l'harmonie.

SEMI-TONIQUE, *adj.* Échelle *semi-tonique* ou *chromatique.* (Voyez ÉCHELLE.)

SENSIBILITÉ, *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE, *adj. Accord sensible* est celui qu'on appelle autrement *accord dominant.* (Voyez ACCORD.) Il se pratique uniquement sur la dominante du ton; de là lui vient le nom d'*accord dominant*, et il porte toujours la note *sensible* pour tierce de cette dominante; d'où lui vient le nom d'*accord sensible.* (Voyez ACCORD.) A l'égard de la *note sensible*, voyez NOTE.

SEPTIÈME, *adj. pris subst.* Intervalle dissonant renversé de la seconde, et appelé par les Grecs *hepta-chordon,* parce qu'il est formé de sept sons ou de six degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La première est la *septième-mineure,* composée de quatre *tons,* trois majeurs et un mineur, et de deux *semi-tons* majeurs, comme de *mi* à *re;* et chromatiquement de dix

semi-tons, dont six majeurs et quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxième est la *septième-majeure*, composée diatoniquement de cinq *tons*, trois majeurs et deux mineurs, et d'un *semi-ton* majeur; de sorte qu'il ne faut plus qu'un *semi-ton* majeur pour faire une octave, comme d'*ut* à *si* : et chromatiquement d'onze *semi-tons*, dont six majeurs et cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisième est la *septième-diminuée* : elle est composée de trois *tons*, deux mineurs et un majeur; et de trois *semi-tons* majeurs, comme de l'*ut* dièse au *si* bémol. Son rapport est de 75 à 128.

La quatrième est la *septième-superflue* : elle est composée de cinq *tons*, trois mineurs et deux majeurs, un *semi-ton* majeur et un *semi-ton* mineur, comme du *si* bémol au *la* dièse; de sorte qu'il ne lui manque qu'un comma pour faire une octave. Son rapport est de 81 à 160. Mais cette dernière espèce n'est point usitée en musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoniques.

Il y a trois accords de *septième*.

Le premier est fondamental, et porte simplement le nom de *septième*; mais quand la tierce est majeure et la *septième* mineure, il s'appelle accord sensible ou dominant. Il se compose de la tierce, de la quinte, et de la septième.

Le second est encore fondamental, et s'appelle accord de *septième-diminuée*; il est composé de la tierce-mineure, de la fausse-quinte et de la *septième-diminuée* dont il prend le nom, c'est-à-dire de trois tierces mineures consécutives, et c'est le seul accord qui soit ainsi formé d'intervalles égaux; il ne se fait que sur la note sensible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troisième s'appelle accord de *septième-superflue* : c'est un accord par supposition formé par l'accord dominant au dessous duquel la basse fait entendre la tonique.

Il y a encore un accord de *septième-et-sixte*, qui n'est

qu'un renversement de l'accord de neuvième : il ne se pratique guère que dans les points-d'orgue à cause de sa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE, *s. f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de musique instrumentale ; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle aussi *sérénades* les pièces que l'on compose et que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *sérénades* est passée depuis long-temps, ou ne dure plus que parmi le peuple ; et c'est grand dommage : le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse.

Ce mot, italien d'origine, vient sans doute de *sereno*, ou du latin *serum*, le soir. Quand le concert se fait sur le matin ou à l'aube du jour, il s'appelle *aubade*.

SERRÉ, *adj.* Les intervalles *serrés* dans les genres épais de la musique grecque sont le premier et le second de chaque tétracorde. (Voyez ÉPAIS.)

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens musiciens dans la composition des mots servant à exprimer différentes sortes de mesures.

Ils appeloient donc *sesqui-altères* les mesures dont la principale note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire, c'est-à-dire trois des notes dont elle n'auroit autrement valu que deux ; ce qui avoit lieu dans toutes les mesures triples, soit dans les majeures, où la brève même sans point valoit trois semi-brèves, soit dans les mineures, où la semi-brève valoit trois minimes, etc.

Ils appeloient encore *sesqui-octave* le triple, marqué par ce signe C $\frac{9}{4}$; double *sesqui-quarte*, le triple marqué C $\frac{9}{8}$, et ainsi des autres. *Sesqui-diton* ou *hémi-diton*, dans la musique grecque, est l'intervalle d'une tierce majeure diminuée d'un semi-ton, c'est-à-dire d'une tierce mineure.

SEXTUPLE, *adj.* Nom donné assez improprement aux mesures à deux temps, composées de six notes égales, trois pour chaque temps : ces sortes de mesures ont été appelées

encore plus mal à propos par quelques uns *mesures à six temps.*

On peut compter cinq espèces de ces mesures *sextuples*, c'est-à-dire autant qu'il y a de différentes valeurs de notes, depuis celle qui est composée de six rondes ou semi-brèves, appelée en France *triple de six pour un*, et qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appelée *triple de six pour seize*, composée de six doubles-croches seulement, et qui se marquent ainsi $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies; et en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de notes sont moins des mesures différentes que des modifications de mouvements dans la même espèce de mesure : ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'air, qu'avec tout ce fatras de chiffres et de notes, qui ne servent qu'à embrouiller un art déja assez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMPS, MESURES, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des sept syllabes dont on se sert en France pour solfier les notes. Gui Arétin, en composant sa gamme, n'inventa que six de ces syllabes, parce qu'il ne fit que changer en hexacordes les tétracordes des Grecs, quoique au fond sa gamme fût, ainsi que la nôtre, composée de sept notes. Il arriva de là que, pour nommer la septième, il falloit à chaque instant changer les noms des autres et les nommer de diverses manières; embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *si*, sur la gamme duquel un musicien, nommé *de Nivers*, fit au commencement du siècle un ouvrage exprès.

Brossard, et ceux qui l'ont suivi, attribuent l'invention du *si* à un autre musicien nommé *Le Maire*, entre le milieu et la fin du dernier siècle; d'autres en font honneur à un certain *Van-der-Putten*; d'autres remontent jusqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330; et le cardinal Bona dit que dès l'onzième siècle, qui étoit celui de l'Arétin, Éricius Dupuis ajouta une note aux six de Guy, pour éviter

les difficultés des nuances et faciliter l'étude du chant.

Mais, sans s'arrêter à l'invention d'Éricius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona, plus récent de cinq siècles, a pu se tromper, il est même aisé de prouver que l'invention du *si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reste Le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur; mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septième syllabe, et qui en a ajouté une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre; car on trouve, en plusieurs endroits des écrits du P. Mersenne, la nécessité de cette septième syllabe, pour éviter les nuances; et il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septième syllabe à peu près dans le même temps, et entre autres Gilles Grand-Jean, maître écrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette syllabe *ci*, d'autres *di*, d'autres *ni*, d'autres *si*, d'autres *za*, etc. Même, avant le P. Mersenne, on trouve dans un ouvrage de Banchieri, moine olivétan, imprimé en 1614, et intitulé *Cartella di musica*, l'addition de la même septième syllabe; il l'appelle *bi* par bécarre, *ba* par bémol, et il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome : de sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste tout au plus à avoir écrit ou prononcé *si*, au lieu d'écrire ou prononcer *ba* ou *bi*, *ni* ou *di*; et voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste l'usage du *si* n'est connu qu'en France, et, malgré ce qu'en dit le moine Banchieri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE, *s. f.* Sorte d'air à danser, dans la mesure à six-quatre ou six-huit, d'un mouvement beaucoup plus

lent, mais encore plus marqué que celui de la gigue.

SIGNES, *s. m.* Ce sont en général tous les divers caractères dont on se sert pour noter la musique : mais ce mot s'entend plus particulièrement des dièses, bémols, bécarres, points, reprises, pauses, guidons, et autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables notes, sont des modifications des notes et de la manière de les exécuter.

SILENCES, *s. m.* Signes répondant aux diverses valeurs des notes, lesquels, mis à la place de ces notes, marquent que tout le temps de la valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de notes différentes depuis la maxime jusqu'à la quadruple-croche, il n'y a cependant que neuf caractères différents pour les *silences;* car celui qui doit correspondre à la maxime a toujours manqué, et, pour en exprimer la durée, on double le bâton de quatre mesures équivalant à la longue.

Ces divers *silences* sont donc, 1° le bâton de quatre mesures, qui vaut une longue; 2° le bâton de deux mesures, qui vaut une brève ou quarrée; 3° la pause, qui vaut une semi-brève ou ronde; 4° la demi-pause, qui vaut une minime ou blanche; 5° le soupir, qui vaut une noire; 6° le demi-soupir, qui vaut une croche; 7° le quart-de-soupir, qui vaut une double-croche; 8° le demi-quart de soupir, qui vaut une triple-croche; 9° et enfin le seizième de soupir, qui vaut une quadruple-croche. Voyez les figures de tous ces silences, *planche 7, figure 2.*

Il faut remarquer que le point n'a pas lieu parmi les *silences* comme parmi les notes; car, bien qu'une noire et un soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le soupir pour exprimer la valeur d'une noire pointée; mais on doit, après le soupir, écrire encore un demi-soupir; cependant, comme quelques uns pointent aussi les *silences,* il faut que l'exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE, *s. m.* Dans les doubles et dans les variations, le premier couplet ou l'air original, tel qu'il est d'abord

noté, s'appelle le *simple*. (Voyez Double, Variations.)

Sixte, *s. f.* La seconde des deux consonnances imparfaites, appelée par les Grecs *hexacorde*, parce que son intervalle est formé de six sons ou de cinq degrés diatoniques. La *sixte* est bien une consonnance naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point dans l'ordre des consonnances de *sixte* simple et directe.

A ne considérer les *sixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre sortes : deux consonnantes et deux dissonantes.

Les consonnantes sont, 1° la *sixte mineure*, composée de trois *tons* et de deux semi-tons majeurs, comme *mi ut :* son rapport est de 5 à 8; 2° la *sixte majeure*, composée de quatre *tons* et un semi-ton majeur, comme *sol mi :* son rapport est de 3 à 5.

Les *sixtes* dissonantes sont, 1° la *sixte-diminuée*, composée de deux *tons* et trois semi-tons majeurs, comme *ut* dièse, *la* bémol, et dont le rapport est de 125 à 192; 2° la *sixte-superflue*, composée de quatre *tons*, un semi-ton majeur et un semi-ton mineur, comme *si* bémol et *sol* dièse. Le rapport de cette *sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers intervalles ne s'emploient jamais dans la mélodie, et la *sixte-diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'harmonie.

Il y a sept accords qui portent le nom de *sixte :* le premier s'appelle simplement accord de *sixte ;* c'est l'accord parfait, dont la tierce est portée à la basse : sa place est sur la médiante du ton, ou sur la note sensible, ou sur la sixième note.

Le second s'appelle accord de *sixte-quarte;* c'est encore l'accord parfait, dont la quinte est portée à la basse; il ne se fait guère que sur la dominante ou sur la tonique.

Le troisième est appelé accord de *petite-sixte ;* c'est un accord de septième, dont la quinte est portée à la basse. La *petite-sixte* se met ordinairement sur la seconde note du ton, ou sur la sixième.

Le quatrième est l'accord de *sixte-et-quinte* ou *grande-sixte;* c'est encore un accord de septième, mais dont la tierce est portée à la basse. Si l'accord fondamental est dominant, alors l'accord de *grande-sixte* perd ce nom et s'appelle accord de *fausse-quinte.* (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-sixte* ne se met communément que sur la quatrième note du ton.

Le cinquième est l'accord de *sixte-ajoutée;* accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande-sixte,* de tierce, de quinte, *sixte* majeure, et qui se place de même sur la tonique ou sur la quatrième note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la manière de les sauver; car si la quinte descend et que la *sixte* reste, c'est l'accord de *grande-sixte,* et la basse fait une cadence parfaite; mais si la quinte reste et que la sixte monte, c'est l'accord de *sixte-ajoutée,* et la basse-fondamentale fait une cadence irrégulière; or, comme après avoir frappé cet accord on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'accord jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; et c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *double-emploi.* (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le sixième accord est celui de *sixte-majeure* et *fausse-quinte,* lequel n'est autre chose qu'un accord de *petite-sixte* en mode mineur, dans lequel la *fausse-quinte* est substituée à la quarte: c'est, pour m'exprimer autrement, un accord de *septième-diminuée,* dans lequel la tierce est portée à la basse: il ne se place que sur la seconde note du ton.

Enfin le septième accord de *sixte* est celui de *sixte-superflue;* c'est une espèce de *petite-sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixième note d'un ton mineur descendant sur la dominante; comme alors la sixte de cette sixième note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un dièse: alors cette *sixte-superflue* devient un accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

Sol. La cinquième des six syllabes inventées par l'Arétin pour prononcer les notes de la gamme. Le *sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez Gamme.)

Solfier, *v. n.* C'est, en entonnant des sons, prononcer en même temps les syllabes de la gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeler ces intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *solfier* quatre syllabes ou dénominations des notes, qu'ils répétoient à chaque tétracorde, comme nous en répétons sept à chaque octave; ces quatre syllabes étoient les suivantes, *te, ta, thè, tho.* La première répondoit au premier son ou à l'hypate du premier tétracorde et des suivants; la seconde, à la parhypate; la troisième, au lichanos; la quatrième, à la nète; et ainsi de suite en recommençant: manière de *solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, et que les sons homologues, gardant et les mêmes rapports et les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de quarte en quarte, comme chez nous d'octave en octave, prouve en même temps que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, et s'établissoit sur des principes tout différents.

Gui d'Arezzo, ayant substitué son hexacorde au tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier,* six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois; ces six syllabes sont les suivantes, *ut re mi fa sol la,* tirées, comme chacun sait, de l'hymne de saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'air de cette hymne, tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Église romaine, n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les sons qui les portent dans cette hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa gamme. On trouve, dans un ancien

manuscrit conservé dans la bibliothèque du chapitre de Sens, cette hymne telle probablement qu'on la chantoit du temps de l'Arétin, et dans laquelle chacune des syllabes est exactement appliquée au son correspondant de la gamme, comme on peut le voir, *planche* 17, *figure* 2, où j'ai transcrit cette hymne en note de plain-chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Gui ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *pro to do no tu a*, au lieu de celles-là; mais enfin celles de Gui l'emportèrent, et furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la gamme, et non par les syllabes; en sorte que la note qu'en *solfiant* nous appelons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appelons *ut*, ils l'appellent C. Pour les notes diésées, ils ajoutent un *s* à la lettre, et prononcent cet *s* *is*; en sorte, par exemple, que pour *solfier re* dièse ils prononcent *dis*. Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant bémol; lorsqu'il est bécarre, il est H: ils ne connoissent, en *solfiant*, de bémol que celui-là seul; au lieu du bémol de toute autre note, ils prennent le dièse de celle qui est au dessous; ainsi pour *la* bémol ils *solfient G s*, pour *mi* bémol *D s*, etc. Cette manière de *solfier* est si dure et si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir et devenir toutefois grand musicien.

Depuis l'établissement de la gamme de l'Arétin, on a essayé en différents temps de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois premières est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, et il nommoit les huit notes de l'octave par les huit syllabes suivantes, *pa ra ga da so bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus passé que les notes; mais, pour la syllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur; les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *solfier*,

quoiqu'ils nomment *ut* et non pas *do* dans la gamme. Quant à l'addition du *si*, voyez SI.

A l'égard des notes altérées par dièse ou par bémol, elles portent le nom de la note au naturel, et cela cause dans la manière de *solfier* bien des embarras auxquels M. de Boisgelou s'est proposé de remédier en ajoutant cinq notes pour compléter le système chromatique et donner un nom particulier à chaque note. Ces noms, avec les anciens, sont en tout au nombre de douze, autant qu'il y a de cordes dans ce système, savoir : *ut de re ma mi fa si sol be la sa si*. Au moyen de ces cinq notes ajoutées, et des noms qu'elles portent, tous les bémols et les dièses sont anéantis, comme on le pourra voir au mot SYSTÈME dans l'exposition de celui de M. de Boisgelou.

Il y a diverses manières de *solfier*, savoir : par muances, par transposition, et au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL, et TRANSPOSITION.) La première méthode est la plus ancienne ; la seconde est la meilleure ; la troisième est la plus commune en France. Plusieurs nations ont gardé dans les muances l'ancienne nomenclature des six syllabes de l'Arétin ; d'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *solfient* sur ces quatre syllabes seulement, *mi fa sol la*. Les François, au contraire, ont ajouté une syllabe pour renfermer sous des noms différents tous les sept sons diatoniques de l'octave.

Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin sont considérables ; car, faute d'avoir rendu complète la gamme de l'octave, les syllabes de cette gamme ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, ni même des intervalles déterminés. Par les muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un semi-ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la gamme, etc. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'est encore pis par la méthode anglaise : on trouve à chaque instant différents intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, et les

mêmes noms des notes y reviennent à toutes les quartes, comme parmi les Grecs, au lieu de n'y revenir qu'à toutes les octaves, selon le système moderne.

La manière de *solfier* établie en France par l'addition du *si* vaut assurément mieux que tout cela; car, la gamme se trouvant complète, les muances deviennent inutiles, et l'analogie des octaves est parfaitement observée; mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes et déterminés sur les touches du clavier, en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les degrés d'un ton transposé n'en ont point; défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les dièses ou bémols de la clef, qui ôte aux noms des notes l'expression des intervalles qui leur sont propres, et qui efface enfin, autant qu'il est possible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du clavier, mais telle ou telle corde du ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appelez *re*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très nettement la fondamentale d'un ton; mais ce ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour comment vous nommez la tonique que je nomme *ut*, et la seconde note que je nomme *re*, et la médiante que je nomme *mi*; car ces noms relatifs au ton et au mode sont essentiels pour la détermination des idées et pour la justesse des intonations. Qu'on y réfléchisse bien, et l'on trouvera que ce que les musiciens françois appellent *solfier au naturel* est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, et sûrement ne fera jamais fortune dans aucune. Chacun doit sentir, au contraire, que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le mode est transposé.

On a en Italie un recueil de leçons à *solfier*, appelé *solfeggi*; ce recueil, composé par le célèbre Léo pour l'usage des commençants, est très estimé.

SOLO, *adj. pris substantivement.* Ce mot italien s'est francisé dans la musique, et s'applique à une pièce ou à un morceau qui se chante à voix seule ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple accompagnement de basse ou de clavecin, et c'est ce qui distingue le *solo* du *récit*, qui peut être accompagné de tout l'orchestre. Dans les pièces appelées *concerto*, on écrit toujours le mot *solo* sur la partie principale, quand elle récite.

SON, *s. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *bruit*. (Voyez BRUIT.) Mais il y a un bruit résonnant et appréciable qu'on appelle *son*. Les recherches sur le *son* absolu appartiennent au physicien: le musicien n'examine que le *son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles, et c'est selon cette dernière idée que nous l'envisageons dans cet article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *son*: le ton, la force et le timbre; sous chacun de ces rapports le *son* se conçoit comme modifiable, 1° du grave à l'aigu; 2° du fort au foible; 3° de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, et réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *son*, que son véhicule n'est autre chose que l'air même, premièrement parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore et l'organe auditif, qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité, que l'air suffit pour expliquer la formation du *son*; et de plus parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet article.

La résonnance du son, ou, pour mieux dire, sa permanence et son prolongement, ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air; tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif, et prolonge ainsi la sensation du *son;* mais il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent, et qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression; de plus, cette agitation de l'air, de quelque espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore : or c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un violoncelle dans le temps qu'on en tire du *son*, on le sent frémir sous la main, et l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la corde jusqu'à ce que le *son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batail; on la sent, on la voit même frémir, et l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la corde se détend ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de *son.* Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvements qu'elles ont elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *son* produit par les vibrations du corps sonore ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé, examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lazus d'Hermione, de même que le pythagoricien Hyppase de Métapont, pour calculer les rapports de consonnances, s'étoient servis de deux vases semblables et résonnants à l'unisson; que laissant vide l'un des deux, et remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un et de l'autre avoit fait entendre la consonnance de la quarte; que remplissant ensuite le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la per-

cussion des deux avoit produit la consonnance de la quinte, puis de l'octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque et de Censorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports; il suspendit, disent-ils, aux mêmes cordes sonores différens poids, et détermina les rapports des divers *sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendants; mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette manière, puisque chacun sait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *sons* sont entre eux, non comme les poids tendants, mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le monocorde, appelé par les anciens *canon harmonicus*, parce qu'il donnoit la règle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux cordes de même métal, égales et également tendues, forment un unisson parfait en tout sens : si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un *son* plus aigu, et fera aussi plus de vibrations dans un temps donné; d'où l'on conclut que la différence des *sons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même espace de temps par les cordes ou corps sonores qui les font entendre; ainsi l'on exprime les rapports des *sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On sait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs : ainsi une corde double d'une autre ne fera, dans le même temps, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci; et le rapport des *sons* qu'elles feront entendre s'appelle *octave*. Si les cordes sont comme 3 et 2, les vibrations seront comme 2 et 3, et le rapport des *sons* s'appellera *quinte*, etc. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par là qu'avec des chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule corde des divisions qui donnent des *sons* dans tous les rapports possibles, soit entre eux,

soit avec la corde entière; c'est le monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'unisson; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps égaux, et conséquemment donnera un *son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des instruments à cordes, tels que le clavecin, le tympanon, et le jeu des violons et basses qui, par différents accourcissements des cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *sons* qu'on tire de ces instruments. Il faut raisonner de même pour les instruments à vent; les plus longs forment des sons plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les flûtes et hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *sons* plus aigus: en donnant plus de vent on les fait octavier, et les *sons* deviennent plus aigus encore; la colonne d'air forme alors le corps sonore, et les divers tons de la trompette et du cor de chasse ont les mêmes principes que les *sons* harmoniques du violoncelle et du violon, etc. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses cordes d'une viole ou d'un violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée et attentive, outre le *son* de la corde entière, au moins celui de son octave, celui de l'octave de sa quinte, et celui de la double octave de sa tierce: on verra même frémir et l'on entendra résonner toutes les cordes montées à l'unisson de ces *sons*-là. Ces *sons* accessoires accompagnent toujours un *son* principal quelconque; mais, quand ce *son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles. On appelle ceux-ci les harmoniques du *son* principal; c'est par eux, selon M. Rameau, que tout *son* est appréciable, et c'est

en eux que lui et M. Tartini ont cherché le principe de toute harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTÈME.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *son* est de savoir comment deux ou plusieurs *sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *sons* de la quinte, dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même temps ces différents nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, et bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *sons* et qu'ils sont tous dissonants entre eux. Mengoli et les autres se tirent d'affaire par des comparaisons : il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, et dont les différents cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique : l'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un ton particulier, et n'est susceptible d'aucun autre ; de sorte qu'à chaque *son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles et leurs harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *sons* qui leur correspondent ; de sorte qu'on entend à la fois deux *sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties, ils affectent l'organe en différents points.

Ce système est ingénieux ; mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité des particules d'air différentes en grandeur et en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes au besoin à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *sons* possibles : quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune

en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets; car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection en disant que les masses d'air, chargées, pour ainsi dire, de différents *sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, et chacune à son tour, sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *son*.

A l'égard des harmoniques qui accompagnent un *son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car, sitôt qu'on expliquera comment plusieurs *sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des harmoniques. En effet, supposons qu'un *son* mette en mouvement les particules d'air susceptibles du même *son*, et les particules susceptibles de *sons* plus aigus à l'infini; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations, commençant et finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées et renouvelées par les siennes; ces particules seront celles qui donneront l'unisson : vient ensuite l'octave, dont deux vibrations, s'accordant avec une du *son* principal, en sont aidées et renforcées seulement de deux en deux; par conséquent l'octave sera sensible, mais moins que l'unisson : vient ensuite la douzième ou l'octave de la quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *son* fondamental en fait une; ainsi, ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisième vibration, la douzième sera moins sensible que l'octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même

gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvelés, et par conséquent les harmoniques toujours moins sensibles, jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, et que, les vibrations ayant le temps de s'éteindre avant d'être renouvelées, l'harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin, quand le rapport cesse d'être rationnel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la corde, et ce *son* aigu est absolument dissonant et nul : telle est la raison pourquoi les premiers harmoniques s'entendent, et pourquoi tous les autres *sons* ne s'entendent pas : mais en voilà trop sur la première qualité du *son*; passons aux deux autres.

II. La force du *son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes et fortes, plus le *son* est fort et vigoureux et s'entend de loin. Quand la corde est assez tendue, et qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones, et par conséquent le ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *son*; mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du ton; et c'est une des raisons pourquoi, dans la musique françoise, où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'italienne, où la voix se modère avec plus de douceur.

La vitesse du *son*, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point; cette vitesse est toujours égale et constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent; c'est-à-dire que le *son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, et qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley et de Flamsteed, le *son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, et au Pérou 174 toises, selon

M. de La Condamine. Le P. Mersenne et Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *son*; depuis les expériences que Derham et l'académie des sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *son* s'affoiblit en s'étendant, et cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du carré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *sons* par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le *son* au même degré, le *son* de la flûte aura toujours je ne sais quoi de moelleux et de doux, celui du hautbois je ne sais quoi de rude et d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde, sans parler de la diversité du timbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre; et l'orgue seul a une vingtaine de jeux tous de timbre différent : cependant personne, que je sache, n'a examiné le *son* dans cette partie, laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés; car la qualité du timbre ne peut dépendre ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause différente de ces deux pour expliquer cette troisième qualité du *son* et ses différences, ce qui peut-être n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoique en différentes proportions, dans l'objet de la musique, qui est le *son* en général.

En effet, le compositeur ne considère pas seulement si les *sons* qu'il empoie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus, mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres

ou doux, sourds ou éclatants, et il les distribue à differents instruments, à diverses voix, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le *medium* des instruments ou des voix, avec des *doux* ou des *forts*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science harmonique; de sorte que, comme le nombre des *sons* est infini, l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *sons* du grave à l'aigu; et, quelque petit que puisse être l'intervalle qui est entre deux *sons*, on le concevra toujours divisible par un troisième *son*; mais la nature et l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la musique. On trouve bientôt dans les instruments les bornes des *sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu : allongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une corde sonore, elle n'aura plus de *son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une flûte ou d'un tuyau d'orgue, ni sa longueur; il y a des bornes, passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure et ses lois : trop foible, elle ne rend point de *son*; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin, il est constaté par mille expériences que tous les *sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus aperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites; et, selon ses observations, rapportées par M. Diderot dans ses *Principes d'acoustique*, tous les *sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 et 7552; c'est-à-dire que, selon ce grand géomètre, le *son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, et le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps; intervalle qui renferme à peu près 8 octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *sons*, qu'il n'y en a, dans leur infinité possible, qu'un très petit nombre qui puissent être admis dans le système harmonieux; car tous ceux qui ne forment pas des consonnances avec les *sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas médiatement ou immédiatement des différences de ces consonnances, doivent être proscrits du système. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *sons* seulement dans l'étendue d'une octave, desquels douze toutes les autres octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *sons* différents, en les multipliant par le nombre des octaves auquel est bornée l'étendue des *sons* appréciables, on trouvera 96 en tout pour le plus grand nombre de *sons* praticables dans notre musique sur un même *son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *sons* praticables dans l'ancienne musique; car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systèmes de musique qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de musique, que le nombre de ces manières étoit grand et peut-être indéterminé; or, chaque accord particulier changeoit les *sons* de la moitié du système, c'est-à-dire des deux cordes mobiles de chaque tétracorde: ainsi l'on voit bien ce qu'ils avoient de *sons* dans une seule manière d'accords; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changements de genre et de mode qui introduisoient de nouveaux *sons*.

Par rapport à leurs tétracordes, ils distinguoient les *sons* en deux classes générales, savoir: les *sons* stables et fixes, dont l'accord ne changeoit jamais, et les *sons* mobiles, dont l'accord changeoit avec l'espèce du genre. Les premiers étoient huit en tout, savoir: les deux extrêmes de chaque tétracorde et la corde proslambanomène; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit,

quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *sons* voisins quelquefois se confondoient en un, et quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les genres épais, les *sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *sons*, appelés *apycni* ou *non serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni semi-tons ni moindres intervalles. Ces trois *sons apycni* étoient la proslambanomène, la nète-synnéménon, et la nète-hyperboléon. L'autre espèce portoit le nom de *sons barypycni* ou *sons serrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits intervalles : les *sons barypycni* étoient au nombre de cinq, savoir : l'hypate-hypathon, l'hypate-méson, la mèse, la para-mèse, et la nète-diéseugménon.

Les *sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *sons mésopycni* ou moyens dans le serré, lesquels étoient aussi cinq en nombre, savoir : le second en montant de chaque tétracorde, et en cinq autres *sons*, appelés *oxipycni* ou suraigus, qui étoient le troisième en montant de chaque tétracorde. (Voyez Tétracorde.)

A l'égard des douze *sons* du système moderne, l'accord n'en change jamais, et ils sont tous immobiles. Brossard prétend qu'ils sont tous mobiles, fondé sur ce qu'ils peuvent être altérés par dièse ou par bémol; mais autre chose est de changer de corde, et autre chose de changer l'accord d'une corde.

Son fixe, *s. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *son fixe*, il faudroit s'assurer que ce son seroit toujours le même dans tous les temps et dans tous les lieux : or, il ne faut pas croire qu'il suffise pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée; car, premièrement, le tuyau restant toujours le même, la pesanteur de l'air ne restera pas pour cela toujours la même; le *son* changera, et deviendra plus grave ou plus aigu, selon que l'air deviendra plus léger ou plus pesant; par la même raison le *son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus

haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps ; le tuyau se raccourcissant ou s'allongeant, deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave, et de ces deux causes combinées vient la difficulté d'avoir un *son fixe*, et presque l'impossibilité de s'assurer du même *son* dans deux lieux en même temps, ni dans deux temps en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *son* dans un temps donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'assurer de l'identité du *son;* mais ce calcul étant impossible, on ne peut s'assurer de cette identité de *son* que par celle des instruments qui le donnent, savoir : le tuyau quant à ses dimensions, et l'air quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, et qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes et sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'allonger et l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le thermomètre quant à la température, et par le baromètre quant à la pesanteur. Voyez là dessus les *Principes d'acoustique* de cet auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Espèce singulière de *sons* qu'on tire de certains instruments, tels que le violon et le violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces *sons* sont fort différents, pour le timbre et pour le ton, de ce qu'ils seroient si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au ton, par exemple, ils donneront la quinte

quand ils donneroient la tierce, la tierce quand ils donneroient la sixte, etc. Quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche; et c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son violon, ou M. Bertaud sur son violoncelle, des suites de ces beaux *sons*. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même temps de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la théorie.

Le principe sur lequel cette théorie est fondée est qu'une corde étant divisée en deux parties commensurables entre elles, et par conséquent avec la corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la corde dans cet état, elle rendra, non le *son* de la corde entière, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie, si elle mesure exactement l'autre; ou, si elle ne la mesure pas, le *son* de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une corde 6 en deux parties 4 et 2, le *son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4; mais si la corde 5 est divisée par 2 et 3, alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 et 2, et de toute la corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation et conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'académie des sciences, tout le merveilleux disparoît; avec un calcul très simple on assigne pour chaque degré le *son harmonique*

qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la corde, il ne donne qu'une suite de *sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt : et les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *son* sensible ou appréciable.

On trouvera (*planche* 16, *figure* 4) une table des *sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui désirent de les pratiquer. La première colonne indique les *sons* que rendroient les divisions de l'instrument touchées en plein, et la seconde colonne montre les *sons flûtés* correspondants quand la corde est touchée harmoniquement.

Après la première octave, c'est-à-dire depuis le milieu de la corde en avançant vers le chevalet, on retrouve les mêmes *sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'octave aiguë, c'est-à-dire la dix-neuvième sur la dixième mineure, la dix-septième sur la dixième majeure, etc.

Je n'ai fait, dans cette table, aucune mention des *sons harmoniques* relatifs à la seconde et à la septième : premièrement, parce que les divisions qui les forment n'ayant entre elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *sons* trop aigus pour être agréables, et trop difficiles à tirer par le coup d'archet, et de plus parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique, car le *son harmonique* du *ton* majeur seroit la vingt-troisième, ou la triple octave de la seconde, et l'harmonique du *ton* mineur seroit la vingt-quatrième, ou la triple octave de la tierce mineure : mais quelle est l'oreille assez fine et la main assez juste pour distinguer et toucher à sa volonté un *ton* majeur ou un *ton* mineur ?

Tout le jeu de la trompette marine est en *sons harmoniques*, ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *sons*.

SONATE, *s. f.* Pièce de musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différents. La *sonate* est à peu près pour les instruments ce qu'est la cantate pour les voix.

La *sonate* est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné d'une basse-continue; et dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates* en trio, que les Italiens appellent plus communément *sinfonie;* mais quand elles passent trois parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de *concerto.* (Voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *sonates.* Les Italiens les réduisent à deux espèces principales : l'une, qu'ils appellent *sonate da camera, sonates* de chambre, lesquelles sont composées de plusieurs airs familiers ou à danser, tels à peu près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites;* l'autre espèce est appelée *sonate da chiesa, sonates* d'église, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'harmonie, et des chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espèce que soient les *sonates,* elles commencent d'ordinaire par un adagio, et, après avoir passé par deux ou trois mouvements différents, finissent par un allegro ou un presto.

Aujourd'hui que les instruments sont la partie la plus importante de la musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est guère que l'accessoire, et le chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les instruments ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire

qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La musique purement harmonique est peu de chose : pour plaire constamment, et prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celle de la poésie et de la peinture; la parole est le moyen par lequel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image; et c'est par les sons touchants de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure symphonie, dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie ? Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de mademoiselle Le Maure ? La symphonie anime le chant et ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier, qui étoit obligé d'écrire au dessous de ses figures : *C'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval.* Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui, se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu ?*

SONNER, *v. a.* et *n.* On dit en composition qu'une note *sonne* sur la basse, lorsqu'elle entre dans l'accord et fait harmonie; à la différence des notes qui ne sont que de goût, et ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *sonnent* point. On dit aussi *sonner* une note, un accord, pour dire frapper ou faire entendre le son, l'harmonie de cette note ou de cet accord.

SONORE, *adj.* Qui rend du son. *Un métal sonore* : de là, *corps sonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore se dit particulièrement et par excellence de tout ce qui rend des sons moelleux, forts, nets, justes, et bien timbrés : *une cloche sonore, une voix sonore*, etc.

SOTTO-VOCE, *adv.* Ce mot italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou

jouer qu'à demi-jeu : *mezzo forte* et *mezza-voce* signifient la même chose.

SOUPIR. Silence équivalant à une noire, et qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte ⸢. (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE, *s. f.* Petit instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du violon ou du violoncelle, pour rendre les sons plus sourds et plus foibles, en interceptant et gênant les vibrations du corps entier de l'instrument. La *sourdine*, en affoiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère extrêmement attendrissant et triste. Les musiciens françois, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *sourdine*, et qui n'aiment pas l'embarras de la placer et déplacer, ne s'en servent point; mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les orchestres de l'Italie, et c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *sordidi* écrit dans les symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *sourdines* aussi pour les cors de chasse, pour le clavecin, etc.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrième note du ton, laquelle est par conséquent au même intervalle de la tonique en descendant, qu'est la dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet auteur trouve par renversement entre le mode mineur de la *sous-dominante* et le mode majeur de la tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez aussi l'article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'est aussi, dans le vocabulaire de M. Rameau, le nom de la sixième note du ton; mais cette *sous-médiante* devant être au même intervalle de la tonique en dessous qu'en est la médiante en dessus, doit faire tierce majeure sous cette tonique, et par conséquent tierce mineure sur la sous-dominante, et c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe

du mode mineur; mais il s'en suivroit de là que le mode majeur d'une tonique, et le mode mineur de sa sous-dominante, devroient avoir une grande affinité, ce qui n'est pas, puisqu'au contraire il est très rare qu'on passe d'un de ces deux modes à l'autre, et que l'échelle presque entière est altérée par une telle modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédents, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement par *sous-dominante* la note qui est un degré au dessous de la dominante, et par *sous-médiante* la note qui est un degré au dessous de la médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens est que, dans l'un et dans l'autre, la sous-dominante est la même note *fa* pour le ton d'*ut;* mais il n'en seroit pas ainsi de la *sous-médiante;* elle seroit *la* dans le premier sens, et *re* dans le second. Le lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR, *v. a. pris en sens neutre.* C'est faire exactement durer les sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très souvent les musiciens, et surtout les symphonistes.

SPICCATO, *adj.* Mot italien, lequel, écrit sur la musique, indique des sons secs et bien détachés.

SPONDAULA, *s. m.* C'étoit, chez les anciens, un joueur de flûte ou autre semblable instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du prêtre quelque air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du grec σπονδὴ, *libation,* et αὐλὸς, *flûte.*

SPONDÉASME, *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre harmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de trois dièses au dessus de son accord ordinaire; de sorte

que le *spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*eclyse*.

STABLES, *adj.* Sons ou cordes *stables* : c'étoient, outre la corde proslambanomène, les deux extrêmes de chaque tétracorde, desquels extrêmes sonnant ensemble le diatessaron ou la quarte, l'accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les genres, et qu'on appeloit pour cela *sons* ou *cordes mobiles*.

STYLE, *s. m.* Caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays, le goût des peuples, le génie des auteurs; selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, etc.

On dit en France le *style* de Lulli, de Rameau, de Mondonville, etc.; en Allemagne, on dit le *style* de Hasse, de Gluck, de Graum; en Italie, on dit le *style* de Léo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *style* des musiques d'église n'est pas le même que celui des musiques pour le théâtre ou pour la chambre. Le *style* des compositions allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *style* des compositions françoises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compositions italiennes est fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif est un *style* propre à exciter ou peindre les passions; *style* d'église est un *style* sérieux, majestueux, grave; *style* de motet, où l'artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique et savant qu'énergique ou affectueux; *style* hyporchématique, propre à la joie, au plaisir, à la danse, et plein de mouvements vifs, gais et bien marqués; *style* symphonique ou instrumental. Comme chaque instrument a sa touche, son doigter, son caractère particulier, il a aussi son *style*. *Style* mélismatique ou naturel, et qui se présente le premier aux gens qui n'ont point appris; *style* de fantaisie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte; *style* choraïque ou dansant, lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danse, etc.

Les anciens avoient aussi leurs *styles* différents. (Voyez MODE et MÉLOPÉE.)

SUJET, *s. m.* Terme de composition; c'est la partie principale du dessin, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art et du travail; celle-ci seule dépend du génie, et c'est en elle que consiste l'invention.

Les principaux *sujets* en musique produisent des rondeaux, des imitations, des fugues, etc. (Voyez ces mots.) Un compositeur stérile et froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *sujet*, ne fait que le retourner, et le promener de modulation en modulation; mais l'artiste qui a de la chaleur et de l'imagination sait, sans laisser oublier son *sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

SUITE, *s. f.* (Voyez SONATE.)

SUPER-SUS, *s. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux dessus quand ils étoient très aigus.

SUPPOSITION, *s. f.* Ce mot a deux sens en musique.

1° Lorsque plusieurs notes montent ou descendent diatoniquement dans une partie sur une même note d'une autre partie, alors ces notes diatoniques ne sauroient toutes faire harmonie, ni entrer à la fois dans le même accord. Il y en a donc qu'on y compte pour rien, et ce sont ces notes étrangères à l'harmonie qu'on appelle notes par *supposition*.

La règle générale est, quand les notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le temps fort portent harmonie; celles qui passent sur le temps foible ont des notes de *supposition*, qui ne sont mises que pour le chant et pour former des degrés conjoints. Remarquez que, par *temps fort* et *temps foible*, j'entends moins ici les principaux temps de la mesure que les parties mêmes de chaque temps; ainsi, s'il y a deux notes égales dans un même temps, c'est la première qui porte harmonie, la seconde est de *supposition*. Si le temps est composé de quatre notes

égales, la première et la troisième portent harmonie, la seconde et la quatrième sont des notes de *supposition*, etc.

Quelquefois on pervertit cet ordre, on passe la première note par *supposition*, et l'on fait porter la seconde; mais alors la valeur de cette seconde note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par degrés conjoints; car quand les degrés sont disjoints il n'y a point de *supposition*, et toutes les notes doivent entrer dans l'accord.

2° On appelle accords par *supposition* ceux où la basse-continue ajoute ou suppose un nouveau son au dessous de la basse-fondamentale, ce qui fait que de tels accords excèdent toujours l'étendue de l'octave.

Les dissonances des accords par *supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, et sauvées en descendant diatoniquement sur des sons d'un accord sous lequel la même masse *supposée* puisse tenir comme basse-fondamentale, ou du moins comme basse-continue : c'est ce qui fait que les accords par *supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'accords par *supposition :* tous sont des accords de septième. La première, quand le son ajouté est une tierce au dessous du son fondamental; tel est l'accord de neuvième : si l'accord de neuvième est formé par la médiante ajoutée au dessous de l'accord sensible en mode mineur, alors l'accord prend le nom de quinte-superflue. La seconde espèce est quand le son supposé est une quinte au dessous du fondamental, comme dans l'accord de quarte ou onzième : si l'accord est sensible, et qu'on suppose la tonique, l'accord prend le nom de septième-superflue. La troisième espèce est celle où le son supposé est au dessous d'un accord de septième-diminuée; s'il est une tierce au dessous, c'est-à-dire que le son supposé soit la dominante, l'accord s'appelle accord de

seconde mineure et tierce majeure ; il est fort peu usité. Si le son ajouté est une quinte au dessous, ou que ce son soit la médiante, l'accord s'appelle accord de quarte et quinte-superflue ; et s'il est une septième au dessous, c'est-à-dire la tonique elle-même, l'accord prend le nom de sixte-mineure et septième-superflue. A l'égard des renversements de ces divers accords, où le son supposé se transporte dans les parties supérieures, n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix et circonspection. L'on trouvera au mot ACCORD tous ceux qui peuvent se tolérer.

SURAIGUËS. Tétracorde des *suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTÈME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE, *s. f.* C'étoit le nom de la plus basse corde du système des Grecs ; ils l'appeloient en leur langue proslambanoménos. (Voyez ce mot.)

SUSPENSION, *s. f.* Il y a *suspension* dans tout accord sur la basse duquel on soutient un ou plusieurs sons de l'accord précédent avant que de passer à ceux qui lui appartiennent ; comme si, la basse passant de la tonique à la dominante, je prolonge encore quelques instants sur cette dominante l'accord de la tonique qui la précède avant de le résoudre sur le sien, c'est une *suspension*.

Il y a des *suspensions* qui se chiffrent et entrent dans l'harmonie : quand elles sont dissonantes, ce sont toujours des accords par supposition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *suspensions* ne sont que de goût ; mais, de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois règles suivantes :

I. La *suspension* doit toujours se faire sur le frappé de la mesure, ou du moins sur un temps fort.

II. Elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, c'est-à-dire que chaque partie qui a descendu ne doit ensuite monter ou descendre que d'un degré pour arriver à l'accord naturel de la note de basse qui a porté la *suspension*.

III. Toute *suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule note sensible qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions, il n'y a point de *suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, pressentant sur la basse la marche des parties, suppose d'avance l'accord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir et distribuer à propos les *suspensions* dans le chant et dans l'harmonie.

SYLLABE, *s. f.* Ce nom a été donné par quelques anciens, et entre autres par Nicomaque, à la consonnance de la quarte, qu'ils appeloient communément diatessaron : ce qui prouve encore, par l'étymologie, qu'ils regardoient le tétracorde, ainsi que nous regardons l'octave, comme comprenant tous les sons radicaux ou composants.

SYMPHONIASTE, *s. m.* Compositeur de plain-chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'abbé Le Beuf.

SYMPHONIE, *s. f.* Ce mot, formé du grec σὺν, *avec*, et φωνὴ, *son*, signifie, dans la musique ancienne, cette union des sons qui forment un concert. C'est un sentiment reçu, et, je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot : ainsi leur *symphonie* ne formoit pas des accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs voix ou de plusieurs instruments, ou d'instruments mêlés aux voix chantant ou jouant la même partie : cela se faisoit de deux manières : ou tout concertoit à l'unisson, et alors la symphonie s'appeloit plus particulièrement *homophonie ;* ou la moitié des concertants étoit à l'octave ou même à la double octave de l'autre, et cela se nommoit *antiphonie.*

On trouve la preuve de ces distinctions dans les problèmes d'Aristote, section 19.

Aujourd'hui le mot de *symphonie* s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instruments, comme les sonates et les

concertos, que de celles où les instruments se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéras et dans plusieurs autres sortes de musique. On distingue la musique vocale en musique sans *symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la basse-continue ; et musique avec *symphonie*, qui a au moins un dessus d'instruments, violons, flûtes ou hautbois. On dit d'une pièce qu'elle est en grande *symphonie*, quand, outre la basse et les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales, savoir : taille et quinte de violon. La musique de la chapelle du roi, celle de plusieurs églises, et celle des opéras, sont presque toujours en grande *symphonie*.

SYNAPHE, *s. f.* Conjonction de deux tétracordes, ou plus précisément, résonnance de quarte ou diatessaron, qui se fait entre les cordes homologues de deux tétracordes conjoints ; ainsi il y a trois *synaphes* dans le système des Grecs, l'une entre le tétracorde des hypathes et celui des mèses, l'autre entre le tétracorde des mèses et celui des conjointes, et la troisième entre le tétracorde des disjointes et celui des hyperbolées. (Voyez SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs musiciens, qui, dans la musique ancienne, jouoient et se répondoient alternativement sur des flûtes, sans aucun mélange de voix.

M. Malcom, qui doute que les anciens eussent une musique composée uniquement pour les instruments, ne laisse pas de citer cette *synaulie* après Athénée, et il a raison, car ces *synaulies* n'étoient autre chose qu'une musique vocale jouée par des instruments.

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps foible ; ainsi toute note *syncopée* est à contre-temps, et toute suite de notes *syncopées* est une marche à contre-temps.

Il faut remarquer que la *syncope* n'existe pas moins dans l'harmonie, quoique le son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs notes, pourvu

que la disposition de ces notes qui répète le même son soit conforme à la définition.

La *syncope* a ses usages dans la mélodie pour l'expression et le goût du chant; mais sa principale utilité est dans l'harmonie pour la pratique des dissonances. La première partie de la *syncope* sert à la préparation : la dissonance se frappe sur la seconde ; et, dans une succession de dissonances, la première partie de la *syncope* suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précède, et à préparer celle qui suit.

Syncope, de σὺν, *avec*, et de κόπτω, *je coupe*, je bats, parce que la *syncope* retranche de chaque temps, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la dissonance; mais les *syncopes* sont antérieures à notre harmonie, et il y a souvent des *syncopes* sans dissonances.

SYNNÉMÉNON, *gén. plur. fém.* Tétracorde *synnéménon* ou des conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second et divisé d'avec le quatrième. Quand, au contraire, il étoit conjoint au quatrième et divisé du second, ce même tétracorde prenoit le nom de *diézeugménon* ou des divisées. Voyez ce mot. (Voyez aussi TÉTRACORDE, SYSTÈME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne musique, la troisième corde du tétracorde *synnéménon* dans le genre diatonique; et comme cette troisième corde étoit la même que la seconde corde du tétracorde des disjointes, elle portoit aussi dans ce tétracorde le nom de *trite diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

Cette même corde, dans les deux autres genres, portoit le nom du genre où elle étoit employée; mais alors elle ne se confondoit pas avec la trite diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR, *adj.* C'est l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du genre diatoni-

que ordinaire dont le tétracorde est divisé en un semi-*ton* et deux *tons* égaux ; au lieu que dans le diatonique mol, après le semi-*ton*, le premier intervalle est de trois quarts de *ton*, et le second de cinq. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

Outre le genre *syntonique* d'Aristoxène, appelé aussi *diatono-diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le tétracorde en trois intervalles : le premier, d'un semi-*ton* majeur, le second d'un *ton* majeur, et le troisième d'un *ton* mineur. Ce diatonique dur ou *syntonique* de Ptolomée nous est resté ; et c'est aussi la diatonique unique de Dydime, à cette différence près que Dydime ayant mis ce *ton* mineur au grave, et le *ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces deux genres *syntoniques* par les rapports des intervalles qui composent le tétracorde dans l'un et dans l'autre.

Syntonique d'Aristoxène, $\frac{3}{20}+\frac{6}{20}+\frac{6}{20}=\frac{3}{4}$

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16}+\frac{8}{9}+\frac{9}{10}=\frac{3}{4}$

Il y avoit d'autres *syntoniques* encore, et l'on en comptoit quatre espèces principales, savoir : l'ancien, le réformé, le tempéré et l'égal ; mais c'est perdre son temps et abuser de celui du lecteur que de le promener par toutes ces divisions.

SYNTONO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne musique. Platon dit que les modes mixo-lydien et syntono-lydien sont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Aristide Quintilien une liste des divers modes, qu'il ne faut pas confondre avec les tons qui portent le même nom, et dont j'ai parlé sous le mot MODE, pour me conformer à l'usage moderne, introduit fort mal à propos par Glaréan. Les modes étoient

des manières différentes de varier l'ordre des intervalles. Les *tons* différoient, comme aujourd'hui, par leurs cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le mode syntono-lydien dont parle Platon, et duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTÈME, *s. m.* Ce mot, ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très long article.

Pour commencer par le sens propre et technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *système* à tout intervalle composé ou conçu comme composé d'autres intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les éléments du *système*, s'appellent *diastème*. (Voyez DIASTÈME.)

Il y a une infinité d'intervalles différents, et par conséquent aussi une infinité de *systèmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *systèmes* harmoniques, c'est-à-dire de ceux dont les éléments sont ou des consonnances, ou des différences des consonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLE.)

Les anciens divisoient les *systèmes* en généraux et particuliers : ils appeloient *système particulier* tout composé d'au moins deux intervalles; tels que sont ou peuvent être conçues l'octave, la quinte, la quarte, la sixte, et même la tierce. J'ai parlé des *systèmes* particuliers au mot INTERVALLE.

Les *systèmes* généraux, qu'ils appeloient plus communément *diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *systèmes* particuliers, et comprenoient par conséquent tous les sons employés dans la musique. Je me borne ici à l'examen de leur *système* dans le genre diatonique, les différences du chromatique et de l'enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état et des progrès de l'ancien *système* par ceux des instruments destinés à l'exécution; car ces intruments accompagnant à l'unisson les voix et jouant

tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différents qu'il en entroit dans le *système;* or, les cordes de ces premiers instruments se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de cordes que le *système* renfermoit de sons; et c'est ainsi que, dès l'origine de la musique, on peut, sur le nombre des cordes de l'instrument, déterminer le nombre des sons du *système.* Tout le *système* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre sons tout au plus, qui formoient l'accord de leur lyre ou cithare. Ces quatre sons, selon quelques uns, étoient par degrés conjoints; selon d'autres, ils n'étoient pas diatoniques, mais les deux extrêmes sonnoient l'octave, et les deux moyens la partageoient en une quarte de chaque côté et un *ton* dans le milieu, de la manière suivante :

Ut—trite diézeugménon.
Sol—lichanos méson.
Fa—parhypate méson.
Ut—parhypate hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la lyre de Mercure n'avoit que trois cordes. Ce *système* ne demeura pas long-temps borné à si peu de sons; Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie, y ajouta une cinquième corde; Hyagnis, une sixième; Terpandre, une septième, pour égaler le nombre des planètes; et enfin Lichaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la cithare à sept cordes; que Simonide y en joignit une huitième, et Timothée une neuvième. Nicomaque le Gérasénien attribue cette huitième corde à Pythagore, la neuvième à Théophraste de Piérie, puis une dixième à Hystiée de Colophon, et une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate, dans Plutarque, fait faire au *système* un progrès plus rapide; il donne douze cordes à la cithare de Ménalippide, et autant à celle de Timothée;

et comme Phérécrate étoit contemporain de ces musiciens, en supposant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple, le tétracorde de Mercure donne évidemment l'octave ou le diapason : comment donc s'est-il pu faire qu'après l'addition de trois cordes, tout le diagramme se soit trouvé diminué d'un degré et réduit à un intervalle de septième? C'est pourtant ce que font entendre la plupart des auteurs, et, entre autres, Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *système* composé seulement de deux tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un intervalle dissonant, il le rendit consonnant en divisant ces deux tétracordes par l'intervalle d'un ton, ce qui produisit l'octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *système* des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, et qu'il atteignit et passa même l'étendue du dis-diapason ou de la double octave; étendue qu'ils appelèrent *systema perfectum, maximum, immutatum*, le grand *système*, le *système* parfait, immuable, par excellence, à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entre elles une consonnance parfaite, étoient contenues toutes les consonnances simples, doubles, directes, et renversées, tous les *systèmes* particuliers, et, selon eux, les plus grands intervalles qui puissent avoir lieu dans la mélodie.

Ce *système* entier étoit composé de quatre tétracordes, trois conjoints et un disjoint, et d'un *ton* de plus, qui fut ajouté au dessous du tout pour achever la double octave; d'où la corde qui le formoit prit le nom de *proslambanomène* ou d'*ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze sons dans le genre diatonique; il y en avoit pourtant seize : c'est que la disjonction se faisant sentir,

tantôt entre le second et le troisième tétracorde, tantôt entre le troisième et le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le son *la*, le plus aigu du second tétracorde suivoit en montant le *si* naturel, qui commençoit le troisième tétracorde, ou bien, dans le second cas, que ce même son *la*, commençant lui-même le troisième tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* bémol; car le premier degré de chaque tétracorde dans le genre diatonique étoit toujours d'un semi-ton : cette différence produisoit donc un seizième son, à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté et bémol de l'autre. Les seize sons étoient représentés par dix-huit noms : c'est-à-dire que l'*ut* et le *re* étant ou les sons aigus ou les sons moyens du troisième tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais, comme le son fondamental varioit selon le mode, il s'ensuivoit, pour le lieu qu'occupoit chaque mode dans le *système* total, une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les sons; car si les divers modes avoient plusieurs sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques uns seulement: ainsi, dans le seul genre diatonique, l'étendue de tous les sons admis dans les quinze modes dénombrés par Alipius est de trois octaves; et comme la différence du son fondamental de chaque mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-ton en semi-ton produisoit, dans le diagramme général, la quantité de 34 sons pratiqués dans la musique ancienne. Que si, déduisant toutes les répliques des mêmes sons, on se renferme dans les bornes d'une octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze sons différens, comme dans la musique moderne : ce qui est manifeste par l'inspection des tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques

modernes, que la musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize sons.

On trouvera (*planche* 13, *figure* 1) une table du *système* général des Grecs pris dans un seul mode et dans le genre diatonique. A l'égard des genres enharmonique et chromatique, les tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions; mais, comme ils contenoient toujours également quatre sons et trois intervalles consécutifs, de même que le genre diatonique, ces sons portoient chacun dans leur genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci : c'est pourquoi je ne donne point de tables particulières pour chacun de ces genres; les curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène : on y en trouvera six : une pour le genre enharmonique, trois pour le chromatique, et deux pour le diatonique, selon les dispositions de chacun de ces genres dans le *système* aristoxénien.



Tel fut, dans sa perfection, le *système* général des Grecs, lequel demeura à peu près dans cet état jusqu'à l'onzième siècle, temps où Gui d'Arezzo y fit des changements considérables : il ajouta dans le bas une nouvelle corde qu'il appela *hypo-proslambanomène*, ou *sous-ajoutée*, et dans le haut un cinquième tétracorde, qu'il appela le tétracorde des suraiguës : outre cela, il inventa, dit-on, le bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième corde d'un tétracorde conjoint d'avec la première corde du même tétracorde disjoint; c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que saint Grégoire, avant lui, avoit déja assignée à la note *si;* car, puisqu'il est certain que les Grecs avoient depuis long-temps ces mêmes conjonctions et disjonctions de tétracordes, et par conséquent des signes pour en exprimer chaque degré dans ces deux différents cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau son introduit dans le *système* par Gui, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce son, réduisant ainsi à un même degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces hexa-

cordes, substitués à leurs tétracordes, que ce fut moins un changement au *système* qu'à la méthode, et que tout celui qui en résultoit étoit une autre manière de solfier les mêmes sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du contre-point, à quelque auteur qu'elle soit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *système*. Quatre parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *système* fut fixé à quatre octaves; et c'est l'étendue du clavier de toutes les anciennes orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut et en bas; on a fait des claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les voix; et enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard que le *système* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse corde des basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut*: mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le ton du *système* général: c'est même ce qu'on a déja commencé de faire; et je tiens pour certain qu'en France le ton de l'opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du temps de Lulli: au contraire, celui de la musique instrumentale est monté comme en Italie, et ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en aperçoive dans la pratique.

Voyez (*planche* 24, *figure* 1) une table générale du grand clavier à ravalement, et de tous les sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq octaves.

SYSTÈME est encore ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des sons admis dans la musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer: c'est dans le premier sens que les anciens distinguoient le *système* pythagoricien et le *système* aristoxénien. (Voyez ces mots.) C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *système* de Gui, le *système* de Sauveur, de Démos, du

6.

P. Souhaitti, etc., desquels il a été parlé au mot NOTE.

Il faut remarquer que quelques uns de ces *systèmes* portent ce nom dans l'une et dans l'autre acception, comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des règles pour déterminer les rapports des sons, et des notes pour les exprimer, comme on peut le voir dans les mémoires de cet auteur, répandus dans ceux de l'académie des sciences. (Voyez aussi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel est encore un autre *système* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit, et destiné peut-être à n'être jamais vu du public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'auteur, M. Roualle de Boisgelou, conseiller au grand conseil, déja cité dans quelques articles de ce Dictionnaire [1].

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des sons dans le genre diatonique et dans le chromatique, ce qui, se faisant d'une manière uniforme pour tous les tons, fait par conséquent évanouir le tempérament.

Tout le *système* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappelé au lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la manière de comparer et composer les intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc :

1. Que pour ajouter un intervalle à un autre, il faut en composer les rapports ; ainsi, par exemple, ajoutant la quinte $\frac{2}{3}$ à la quarte $\frac{3}{4}$ on a $\frac{6}{12}$ ou $\frac{1}{2}$, savoir : l'octave.

[1] M. de Boisgelou, disent les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (article BOISGELOU), est l'auteur d'une théorie musicale dont le but étoit de trouver entre les intervalles, en y appliquant le calcul, des rapports qui fussent symétriques. Rousseau, ajoutent les mêmes auteurs, a dénaturé le système de M. de Boisgelou, parce qu'il ne l'entendoit pas ; mais il a été rétabli depuis par M. Surremain-Missery, qui est arrivé aux mêmes résultats par des voies différentes, et en a étendu les applications théoriques. Voyez dans le même Dictionnaire l'article SURREMAIN-MISSERY. — Le célèbre Dionis du Séjour fut à la fois l'élève et l'ami de M. de Boisgelou.

2. Que, pour ajouter un intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport : ainsi, pour ajouter une quinte à une autre quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2}=\frac{4}{9}$.

3. Que, pour rapprocher ou simplifier un intervalle redoublé, tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois, c'est-à-dire d'abaisser les octaves jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un intervalle simple ; ainsi, de $\frac{4}{9}$ faisant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la quinte-redoublée le rapport du *ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des cordes ; ce qui rend ses expressions inverses des miennes : ainsi le rapport de la quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$ est $\frac{3}{2}$ par les longueurs des cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *système* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet auteur avec leur explication.

FORMULES.

A. $12s-7r\pm t=0.$
B. $12x-5t\pm r=0.$
C. $7s-4r\pm x=0.$
D. $7x-4t\pm s=0.$

EXPLICATION.

Rapport de l'octave. . . . . . . $2:1$.
Rapport de la quinte. . . . . . $n:1$.
Rapport de la quarte. . . . . . $2:n$.
Rapport de l'intervalle qui vient de quinte $n^r:2^s$.
Rapport de l'intervalle qui vient de quarte $2^s:n^r$.
r. Nombre de quintes ou de quartes de l'intervalle.
s. Nombre d'octaves combinées de l'intervalle.
t. Nombre de semi-tons de l'intervalle.

x. Gradation diatonique de l'intervalle, c'est-à-dire nombre des secondes diatoniques majeures et mineures de l'intervalle.

$x \mp 1$. Gradation des termes d'où l'intervalle tire son nom.

Le premier cas de chaque formule a lieu lorsque l'intervalle vient de quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu lorsque l'intervalle vient de quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du clavier proposé par M. de Boisgelou (*planche* 24, *fig.* 3), sont les suivants :

Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si.

Tout intervalle est formé par la progression de quintes ou par celle de quartes, ramenées à l'octave : par exemple, l'intervalle *si ut* est formé par cette progression de 5 quartes *si mi la re sol ut*, ou par cette progression de 7 quintes *si fi de be ma sa fa ut.*

De même l'intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 quintes *fa ut sol re la*, ou par cette progression de 8 quartes *fa sa ma be de fi si mi la.*

De ce que le rapport de tout intervalle qui vient de quintes est $n^r : 2^s$, et que celui qui vient de quartes est $2^s : n^r$, il s'ensuit qu'on a pour le rapport de l'intervalle *si ut*, quand il vient de quartes, cette proportion de $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$. Et si l'intervalle *si ut* vient des quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de quartes, d'où vient l'intervalle *si ut*, étant de 5, le rapport de cet intervalle est de $2^5 : n^5$, puisque le rapport de la quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$ désigneroit un intervalle de 2^5 semi-tons, puisque chaque quarte a 5 semi-tons, et que cet

intervalle a 5 quartes : ainsi, l'octave n'ayant que 12 semitons, l'intervalle *si ut* passeroit deux octaves.

Donc, pour que l'intervalle *si ut* soit moindre que l'octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$ de deux octaves, c'est-à-dire du rapport de $2^2 : 1$; ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, et du rapport $1 : 2^2$, inverse de celui $2^2 : 1$, en cette sorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'intervalle *si ut* venant de quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2^s : n^r$; donc $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$; donc $s = 3$, et $r = 5$.

Ainsi, réduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondants, on a pour C, $7 s - 4 r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, et pour D, $7 x - 4 t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même intervalle *si ut* vient de quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$: ainsi l'on a $r = 7$, $s = 4$, et par conséquent pour A de la première formule $12 s - 7 r \mp t = 48 - 49 + 1 = 0$; et pour B, $12 x - 5 t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'intervalle *fa la* venant de quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, et par conséquent on a $r = 4$ et $s = 2$. Le même intervalle venant de quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, etc. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports et tout ce qui regarde les intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un lecteur attentif sur la route que de lui donner les valeurs de *n* et de ses puissances.

Valeurs des puissances de *n* :

$n^4 = 5$, c'est un fait d'expérience,
Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$, etc.

Valeurs précises des trois premières puissances de *n* :

$$n = \sqrt[4]{5},\ n^2 = \sqrt[2]{5},\ n^3 = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premières puissances de n :

$$n = \frac{3}{2},\ n^2 = \frac{3^2}{2^2},\ n^3 = \frac{3^3}{2^3}$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation, et donne une quinte trop forte; et de là le véritable principe du tempérament, qu'on ne peut appeler ainsi que par abus, puisque la quinte doit être foible pour être juste.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un intervalle d'un nombre donné de semi-tons a toujours deux rapports différents, l'un comme venant de quintes, et l'autre comme venant de quartes. La somme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, et la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de quintes ou de quartes, dans lequel r est le plus petit, est l'intervalle diatonique, l'autre est l'intervalle chromatique: ainsi l'intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ et $n^7 : 2^4$, est un intervalle diatonique comme venant de quartes, et son rapport est de $2^3 : n^5$; mais ce même intervalle *si ut* est chromatique comme venant de quintes, et son rapport est $n^7 : 2^4$, parce que dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire, l'intervalle *fa la*, qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ et $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de quintes, et chromatique dans le second où il vient de quartes.

L'intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure; l'intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *si si* dièse (car alors *ut* est pris pour *si* dièse) est un unisson superflu.

L'intervalle *fa la*, diatonique, est une tierce majeure; l'intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *mi* dièse *la* (car alors *fa* est pris comme *mi* dièse) est une quarte diminuée; ainsi des autres.

Il est évident; 1° qu'à chaque intervalle diatonique correspond un intervalle chromatique d'un même nombre de semi-tons, et *vice versa*. Ces deux intervalles de même nombre de semi-tons, l'un diatonique et l'autre chromatique, sont appelés intervalles correspondants.

2° Que quand la valeur de r est égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'intervalle est diatonique, soit que cet intervalle vienne de quintes ou de quartes; mais que si r est égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'intervalle est chromatique.

3° Que lorsque $r=6$, l'intervalle est en même temps diatonique et chromatique, soit qu'il vienne de quintes, ou de quartes; tels sont les deux intervalles *fa si*, appelé triton, et *si fa*, appelé fausse-quinte; le triton *fa si* est dans le rapport $n^6 : 2^3$, et vient de six quintes; la fausse-quinte *si fa* est dans le rapport $2^4 : n^6$, et vient de six quartes: où l'on voit que dans les deux cas on a $r=6$; ainsi le triton, comme intervalle diatonique, est une quarte majeure; et, comme intervalle chromatique, une quarte-superflue: la fausse-quinte *si fa*, comme intervalle diatonique, est une quinte mineure; comme intervalle chromatique, une quinte-diminuée. Il n'y a que ces deux intervalles et leurs répliques qui soient dans le cas d'être en même temps diatoniques et chromatiques.

Les intervalles diatoniques du même nom, et conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs et mineurs. Les intervalles chromatiques se divisent en diminués et superflus. A chaque intervalle diatonique mineur correspond un intervalle chromatique superflu, et à chaque intervalle diatonique majeur correspond un intervalle chromatique diminué.

Tout intervalle en montant, qui vient de quintes, est majeur ou diminué, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; et réciproquement tout intervalle majeur ou diminué vient de quintes.

Tout intervalle en montant, qui vient de quartes, est

mineur ou superflu, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; et *vice versa* tout intervalle mineur ou superflu vient de quartes.

Ce seroit le contraire si l'intervalle étoit pris en descendant.

De deux intervalles correspondants, c'est-à-dire l'un diatonique et l'autre chromatique, et qui par conséquent viennent, l'un de quintes et l'autre de quartes, le plus grand est celui qui vient de quartes, et il surpasse celui qui vient de quintes, quant à la graduation, d'une unité, et, quant à l'intonation, d'un intervalle dont le rapport est $2^7 : n^{12}$; c'est-à-dire 128, 125. Cet intervalle est la seconde diminuée, appelée communément grand comma ou quart de ton; et voilà la porte ouverte au genre enharmonique.

Pour achever de mettre les lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la musique, je transcrirai (*planche* 24, *figure* 4) les deux tables de progressions dressées par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque intervalle, et les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de quartes ou de quintes qui les composent.

On voit dans ces formules que les semi-tons sont réellement les intervalles primitifs et élémentaires qui composent tous les autres; ce qui a engagé l'auteur à faire, pour ce même *système*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la portée par intervalles ou degrés égaux et tous d'un semi-ton; au lieu que, dans la musique ordinaire, chacun de ces degrés est tantôt un comma, tantôt un semi-ton, tantôt un *ton*, et tantôt un *ton* et demi; ce qui laisse à l'œil l'équivoque et à l'esprit le doute de l'intervalle, puisque, les degrés étant les mêmes, les intervalles sont tantôt les mêmes et tantôt différents.

Pour cette réforme, il suffit de faire la portée de dix lignes au lieu de cinq, et d'assigner à chaque position une

des douze notes du clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces notes, lesquelles, restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs intervalles avec la dernière précision, et rendent absolument inutiles tous les dièses, bémols ou bécarres, dans quelque ton qu'on puisse être, et tant à la clef qu'accidentellement. Voyez la *planche* 25, où vous trouverez, *figure* 1, l'échelle chromatique sans dièse ni bémol, et *figure* 2 l'échelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter et de lire la musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la note, et de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, et peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vitesses par la multitude des lignes, surtout dans la symphonie.

Mais comme ce *système* de notes est absolument chromatique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des degrés diatoniques, et que, selon M. de Boisgelou, *ut re* ne devroit pas être une seconde, mais une tierce; ni *ut mi* une tierce, mais une quinte; ni *ut ut* une octave, mais un douzième, puisque chaque semi-ton, formant réellement un degré sur la note, devroit en prendre aussi la dénomination; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce *système* me paroît également profond et avantageux; il seroit à desirer qu'il fût developpé et publié par l'auteur ou par quelque habile théoricien.

SYSTÈME enfin est l'assemblage des règles de l'harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, et par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siècle l'harmonie, née successivement et comme par hasard, n'a eu que des règles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, et qui paroissent

absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le *système* de la basse-fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *système*, sur lequel ce Dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déja que trop long, et que ces répétitions superflues allongeroient encore à l'excès : d'ailleurs l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *systèmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *système*, et d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *système* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux *Éléments de Musique* de M. d'Alembert.

M. Serre, de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisants à bien des égards, imagina un autre *système* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'harmonie porte sur une double basse-fondamentale; et comme cet auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *système* mixte, qu'il fit imprimer à Paris, en 1753, sous ce titre : *Essais sur les principes de l'harmonie* [1], etc. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, et l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini, dont il me reste à parler, lequel étant écrit en langue étran-

[1] M. Serre a réclamé contre ces assertions dans une Lettre aux éditeurs de Genève, où il assure n'avoir jamais été en Italie, et n'avoir eu aucune connoissance ni des expériences, ni de la théorie musicale de M. Tartini avant l'année 1756. Cette Lettre de M. Serre a été insérée dans le tome II du *Supplément* de l'édition de Genève. On y apprend qu'indépendamment de ces *Essais* il a publié des *Observations sur le principe de l'Harmonie*, imprimées à Genève en 1763, et que la seconde partie de cet ouvrage est consacrée à l'*Analyse critique* du *Traité de Musique* de M. Tartini.

gère, souvent profond et toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du livre avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai le plus brièvement qu'il me sera possible l'extrait de ce nouveau *système*, qui, s'il n'est pas celui de la nature, est au moins de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici celui dont le principe est le plus simple, et duquel toutes les lois de l'harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

SYSTÈME DE M. TARTINI.

Il y a trois manières de calculer les rapports des sons.

I. En coupant sur le monocorde la corde entière en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les sons seront en raison inverse des longueurs de la corde et de ses parties.

II. En tendant par des poids inégaux des cordes égales, les sons seront comme les racines carrées des poids.

III. En tendant par des poids égaux des cordes égales en grosseur et inégales en longueur, ou égales en longueur et inégales en grosseur, les sons seront en raison inverse des racines carrées de la dimension où se trouve la différence.

En général les sons sont toujours entre eux en raison inverse des racines cubiques des corps sonores. Or, les sons des cordes s'altèrent de trois manières : savoir, en altérant ou la grosseur, c'est-à-dire le diamètre de la grosseur, ou la longueur, ou la tension : si tout cela est égal, les cordes sont à l'unisson; si l'une de ces choses seulement est altérée, les sons suivent en raison inverse les rapports des altérations; si deux ou toutes les trois sont altérées, les sons sont en raison inverse comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomènes qu'on observe en comparant les rapports des sons et ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris, ayant mis les registres convenables, touchez sur l'orgue la pédale qui rend la plus basse note marquée dans la *planche* 25, *figure* 4, toutes les autres notes marquées au dessus résonneront en même temps, et cependant vous n'entendrez que le son le plus grave.

Les sons de cette série confondus dans le son grave formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, etc., laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même série sera celle de cordes égales tendues par des poids qui seroient conme les carrés $\frac{1}{1}\frac{1}{4}\frac{1}{9}\frac{1}{16}\frac{1}{25}\frac{1}{36}$, etc. des mêmes fractions susdites.

Et les sons que rendroient ces cordes sont les mêmes exprimés en notes dans l'exemple.

Ainsi donc tous les sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, et tout le *système* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a dans un son quelconque que ces aliquotes qu'il fasse résonner, parce que dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il se trouve, après la division de la corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, et en sont réciproquement heurtées; de sorte que, des deux sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes comprises dans la série des fractions $\frac{1}{1}\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}$, etc., ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle unité ou monade harmonique, du concours desquelles résulte un son : ainsi, toute l'harmonie étant nécessairement comprise entre la monade ou l'unité composante et le son plein ou l'unité composée, il s'ensuit que l'harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, et consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute

l'harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux sons forts, justes et soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième son plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers et de la finesse d'oreille des écoutants.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux hautbois bien d'accord à quelques pas d'intervalle, et se mettre entre deux à égale distance de l'un et de l'autre. A défaut de hautbois on peut prendre deux violons, qui, bien que le son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force et justesse, suffire pour faire distinguer le troisième son.

La production de ce troisième son par chacune de nos consonnances est telle que la montre la table (*planche* 25, *figure* 3), et l'on peut la poursuivre au delà des consonnances par tous les intervalles représentés par les aliquotes de l'unité.

L'octave n'en donne aucun, et c'est le seul intervalle excepté.

La quinte donne l'unisson du son grave, unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes sons produits par les autres intervalles sont tous au grave.

La quarte donne l'octave du son aigu.

La tierce majeure donne l'octave du son grave, et la sixte mineure, qui en est renversée, donne la double octave du son aigu.

La tierce mineure donne la dixième majeure du son grave; mais la sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la dixième majeure du son aigu.

Le *ton* majeur donne la quinzième ou double octave du son grave.

Le *ton* mineur donne la dix-septième, ou la double octave de la tierce majeure du son aigu.

Le *semi-ton* majeur donne la vingt-deuxième, ou triple octave du son aigu.

Enfin, le *semi-ton* mineur donne la vingt-sixième du son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'intervalle change très sensiblement le son produit ou fondamental: ainsi, dans le *ton* majeur, rapprochez l'intervalle en abaissant le ton supérieur, ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$, aussitôt le son produit montera d'un ton. Faites la même opération sur le *semi-ton* majeur, et le son produit descendra d'une quinte.

Quoique la production du troisième son ne se borne pas à ces intervalles, nos notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il est pour le présent inutile d'aller au delà de ceux-ci.

On voit dans la suite régulière des consonnances qui composent cette table qu'elles se rapportent toutes à une basse commune, et produisent toutes également le même troisième son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonstration physique de l'unité du principe de l'harmonie.

Dans les sciences physico-mathématiques, telles que la musique, les démonstrations doivent bien être géométriques, mais déduites physiquement de la chose démontrée: c'est alors seulement que l'union du calcul à la physique fournit, dans les vérités établies sur l'expérience et démontrées géométriquement, les vrais principes de l'art; autrement la géométrie seule donnera des théorèmes certains, mais sans usage dans la pratique; la physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entre eux et sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'harmonie est un, comme nous venons de le voir, et se résout dans la proportion harmonique : or ces deux propriétés conviennent au cercle,

car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la monade et du son ; et quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve aussi, puisque dans quelque point C (*planche* 25, *figure* 6) que l'on coupe inégalement le diamètre AB, le carré de l'ordonnée CD sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties AC et CB du diamètre par le rayon, propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du cercle ; car, bien que les ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du diamètre, les carrés de ces ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des cordes sonores, que les rapports de ces cordes ou des poids tendants, sont aussi comme les carrés, tandis que les sons sont comme les racines.

Maintenant du diamètre AB (*planche* 25, *fig.* 7), divisé selon la série des fractions $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les ordonnées C, CC ; G, GG ; c, cc ; e, ee ; g, gg.

Le diamètre représente une corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les sons indiqués dans l'exemple O de la même *planche*, *figure* 8.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au diamètre ; les sections contiendront ces nombres entiers BC $= \frac{1}{2} = 30$; BG $= \frac{1}{3} = 20$; Bc $= \frac{1}{4} = 15$; Be $= \frac{1}{5} = 12$; Bg $= \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les ordonnées coupent le cercle, tirons de part et d'autre des cordes aux deux extrémités du diamètre ; la somme du carré de chaque corde, et du carré de la corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au carré du diamètre ; les carrés des cordes seront entre eux comme les abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, et représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier son.

Les carrés des compléments de ces mêmes cordes seront

considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisième son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités; et quand, dans une catégorie commune, ce troisième son se trouve toujours le même, quoique engendré par des intervalles différents, c'est que les produits des générateurs sont égaux entre eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisième son qui résulte de CB et de GB (*planche* 25, *figure* 7)? C'est l'unisson de CB: Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les carrés des deux ordonnées C, CC, et G, GG, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entre elles, et par conséquent produisent le même son commun CB, ou C, CC.

En effet, la somme des deux rectangles de BC par C, CC, et de AC par C, CC, est égale à la somme des deux rectangles de BG par C, CC, et de GA par C, CC, car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le carré du rayon; d'où il suit que le son C, CC ou CB doit être commun aux deux cordes : or ce son est précisément la note Q de l'exemple O.

Quelques ordonnées que vous puissiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisième son représenté par la note Q, parce que les rectangles des deux parties du diamètre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'octave XQ n'engendre que des harmoniques à l'aigu, et point de son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'ordonnée sur l'extrémité du diamètre, et que par conséquent le diamètre et le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le diamètre par les fractions $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, qui donnent le *système* naturel de l'accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *système* de l'accord majeur renversé, et ce renversement donne exactement l'accord mineur; car (*planche* 25, *figure* 5) une de ces parties donnera la dix-neuvième, c'est-à-dire la double octave de la quinte, deux donneront la douzième ou l'octave de la quinte, trois donneront l'octave, quatre la quinte, et cinq la tierce mineure.

Mais sitôt qu'unissant deux de ces sons, on cherchera le troisième son qu'ils engendrent, ces deux sons simultanés, au lieu du son C (*figure* 9), ne produiront jamais pour fondamental que le son Eb, ce qui prouve que ni l'accord mineur ni son mode ne sont donnés par la nature: que si l'on fait consonner deux ou plusieurs intervalles de l'accord mineur, les sons fondamentaux se multiplieront, et, relativement à ces sons, on entendra plusieurs accords majeurs à la fois, sans aucun accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célèbres professeurs de musique, deux hautbois et un violon sonnant ensemble les notes blanches marquées dans la portée A (*planche* 18, *figure* 4), on entendoit distinctement les sons marqués en noir par la même figure, savoir: ceux qui sont marqués à part dans la portée B pour les intervalles qui sont au dessus, et ceux marqués dans la portée C, aussi pour les intervalles qui sont au dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute musique en mode mineur seroit insupportable à l'oreille si les intervalles étoient assez justes et les instruments assez forts pour rendre les sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer, en passant, que l'inverse de deux modes, marquée dans la *planche* 20, *fig.* 3,

ne se borne pas à l'accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un chant et d'une harmonie qui, notée en sens direct dans le mode majeur, lorsqu'on renverse le papier et qu'on met les clefs à la fin des lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de chant et d'harmonie en mode mineur, exactement inverse de la première, où les basses deviennent les dessus, et *vice versa*. C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles canons dont j'ai parlé au mot CANON. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très bien exposé dans son livre cette curiosité harmonique, annonce une symphonie de cette espèce composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter; une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du diamètre résulte le mode majeur, et de la division arithmétique le mode mineur : c'est d'ailleurs un fait connu de tous les théoriciens que les rapports de l'accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la quinte. Pour trouver le premier fondement du mode mineur dans le *système* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *système* la division arithmétique de la quinte.

Tout le *système* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la corde entière à son octave, ou du diamètre au rayon, et sur la raison sesquialtère, qui donne le premier son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or si (*planche* 25, *figure* 8), dans la raison double, on compare successivement la deuxième note G, et la troisième F de la série P au son fondamental Q, et à son octave grave, qui est la corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique, et la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même si, dans la raison sesquialtère, on compare

successivement la quatrième note *e*, et la cinquième *eb* de la même série à la corde entière et à sa quinte G, on trouvera que la quatrième *e* est moyenne harmonique, et la cinquième *eb* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette quinte : donc le mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la quinte, et la note *eb*, prise dans la série des compléments du *système* harmonique, donnant cette division, le mode mineur est fondé sur cette note dans le *système* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les consonnances dans la division harmonique du diamètre donnée par l'exemple O, le mode majeur dans l'ordre direct de ces consonnances, le mode mineur dans leur ordre rétrograde, et dans leurs compléments représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisième exemple Q, qui exprime en notes les rapports des carrés des ordonnées, et qui donne le *système* des dissonances.

Si l'on joint par accords simultanés, c'est-à-dire par consonnances, les intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *figure* 3, même *planche*, l'on trouvera que carrer les ordonnées c'est doubler l'intervalle qu'elles représentent : ainsi ajoutant un troisième son qui représente le carré, ce son ajouté doublera toujours l'intervalle de la consonnance, comme on le voit *figure* 1 de la *planche* 18.

Ainsi (*planche* 25, *figure* 8) la première note K de l'exemple Q double l'octave, premier intervalle de l'exemple O; la deuxième note L double la quinte, second intervalle; la troisième note M double la quarte, troisième intervalle, etc.; et c'est ce doublement d'intervalles qu'exprime la *figure* 1 de la *planche* 18.

Laissant à part l'octave du premier intervalle, qui, n'engendrant aucun son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la note ajoutée L forme, avec les deux qui sont au dessous d'elle, une proportion continue géométrique en raison sesquialtère; et les suivantes, doublant

toujours les intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions et progressions harmonique et arithmétique, qui constituent le *système* consonnant majeur et mineur, sont opposées par leur nature à la progression géométrique, puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, et les autres de rapports toujours différents : donc, si les deux proportions harmonique et arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonante nécessairement, et par conséquent le *système* qui résulte de l'exemple Q sera le *système* des dissonances; mais ce *système*, tiré des carrés des ordonnées, est lié aux deux précédents, tirés des carrés des cordes; donc le *système* dissonant est lié de même au *système* universel harmonique.

Il suit de là, 1° que tout accord sera dissonant lorsqu'il contiendra deux intervalles semblables autres que l'octave, soit que ces deux intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'accord; 2° que, de ces deux intervalles, celui qui appartiendra au *système* harmonique ou arithmétique sera consonnant, et l'autre dissonant : ainsi, dans les deux exemples ST d'accords dissonants (*planche* 18, *figure* 2), les intervalles GC et *ce* sont consonnants, et les intervalles CF et *eg* dissonants.

En rapportant maintenant chaque terme de la série dissonante au son fondamental ou engendré C de la série harmonique, on trouvera que les dissonances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, et les seules directes qu'on puisse établir sur le *système* harmonique.

I. La première est la neuvième ou double quinte L. (*Figure* 1.)

II. La seconde est l'onzième, qu'il ne faut pas confondre avec la simple quarte, attendu que la première quarte ou quarte simple GC, étant dans le *système* harmonique particulier, est consonnante; ce que n'est pas la deuxième quarte ou onzième CM, étrangère à ce même *système*.

III. La troisième est la douzième ou quinte-superflue, que M. Tartini appelle *accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'accord sensible sur la médiante en mode mineur, que nous appelons *quinte-superflue*, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. Voyez (*planche* 19, *fig*. 1) la pratique de cet accord à la françoise, et (*fig*. 2) la pratique du même accord à l'italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux quartes, consonnante et dissonante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux tierces majeures de cet accord et des deux tierces mineures de l'accord suivant.

IV. La quatrième et dernière dissonance donnée par la série est la quatorzième H (*planche* 18, *figure* 1), c'est-à-dire l'octave de la septième; quatorzième qu'on ne réduit au simple que par licence et selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les octaves.

Si le *système* dissonant se déduit du *système* harmonique, les règles de préparer et sauver les dissonances ne s'en déduisent pas moins, et l'on voit, dans la série harmonique et consonnante, la préparation de tous les sens de la série arithmétique. En effet, comparant les trois séries O P Q, on trouve toujours dans la progression successive des sons de la série O, non seulement, comme on vient de voir, les raisons simples, qui, doublées, donnent les sons de la série Q, mais encore les mêmes intervalles que forment entre eux les sons des deux P et Q; de sorte que la série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux séries P et Q.

Ainsi le premier intervalle de la série O est celui de la corde à vide à son octave, et l'octave est aussi l'intervalle ou accord que donne le premier son de la série Q, comparé au premier son de la série P.

De même le second intervalle de la série O (comptant

toujours de la corde entière) est une douzième; l'intervalle ou accord du second son de la série Q, comparé au second son de la série P, est aussi une douzième; le troisième, de part et d'autre, est une double octave, et ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la série P à la corde entière (*planche* 18, *figure* 9), on trouvera exactement les mêmes intervalles que donne antérieurement la série O, savoir : octave, quinte, quarte, tierce majeure et tierce mineure.

D'où il suit que la série harmonique particulière donne avec précision non seulement l'exemplaire et le modèle des deux séries arithmétique et géométrique, qu'elle engendre, et qui complètent avec elle le système harmonique universel, mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses sons, et prépare à l'autre l'emploi de ses dissonances.

Cette préparation, donnée par la série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique; car la neuvième, doublée de la quinte, se prépare aussi par un mouvement de quinte; l'onzième, doublée de la quarte, se prépare par un mouvement de la quarte; la douzième ou quinte-superflue, doublée de la tierce majeure, se prépare par un mouvement de tierce majeure; enfin, la quatorzième ou la fausse-quinte, doublée de la tierce mineure, se prépare aussi par un mouvement de tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appelées *fondamentales* dans le *système* de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; et il est vrai encore qu'on prépare les mêmes dissonances de beaucoup d'autres manières, soit par des renversements d'harmonie, soit par des basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, et ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de résoudre et sauver les dissonances naît du même principe que leur préparation; car comme chaque

dissonance est préparée par le rapport antécédent du *système* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *système*.

Ainsi, dans la série harmonique, le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de quinte étant celui dont la neuvième est préparée et doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de quarte est celui dont cette même neuvième doit être sauvée : la neuvième doit donc descendre d'un degré pour venir chercher dans la série harmonique l'unisson de ce deuxième progrès, et par conséquent l'octave du son fondamental. (*Planche* 18, *figure* 5.)

En suivant la même méthode, on trouvera que l'onzième F doit descendre de même d'un degré sur l'unisson E de la série harmonique selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$; que la douzième ou quinte-superflue G dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport $\frac{5}{6}$: où l'on voit la raison, jusqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la basse doit monter pour préparer les dissonances, et pourquoi le dessus doit descendre pour les sauver. On peut remarquer aussi que la septième, qui, dans le système de M. Rameau, est la première et presque l'unique dissonance, est la dernière en rang dans celui de M. Tartini, tant il faut que ces deux auteurs soient opposés en toutes choses !

Si l'on a bien compris les générations et analogies des trois ordres ou systèmes, tous fondés sur le premier, donné par la nature, et tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera, 1° que le *système* harmonique particulier, qui donne le mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du diamètre ou de la corde entière, considérée comme l'unité; 2° que le *système* arithmétique, d'où résulte le mode mineur, est produit par la série arithmétique des compléments, prenant le moindre terme pour l'unité, et l'élevant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple, qui donne enfin le diamètre ou la corde entière; 3° que le *système* géométrique ou dissonant est aussi tiré du *système* harmo-

nique particulier, en doublant la raison de chaque intervalle; d'où il suit que le *système* harmonique du mode majeur, le seul immédiatement donné par la nature, sert de principe et de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *système* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout, mais qu'au contraire c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties; que l'accord ne se forme point des sons, mais qu'il les donne; et qu'enfin partout où le système harmonique a lieu, l'harmonie ne dérive point de la mélodie, mais la mélodie de l'harmonie.

Les éléments de la mélodie diatonique sont contenus dans les degrés successifs de l'échelle ou octave commune du mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'échelle du mode mineur commençant par A.

Cette échelle, n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des cors, trompettes marines, et autres instruments semblables, comme on peut le voir dans la *figure* 1 de la *planche* K par la comparaison de ces deux échelles; comparaison qui montre en même temps la cause des tons faux donnés par ces intruments: cependant l'échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique et naturelle qu'il faut développer.

La portion de la première série O (*planche* 18, *figure* 6), qui termine le *système* harmonique, est la sesquialtère ou quinte CG, c'est-à-dire l'octave harmoniquement divisée: or les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la série P des compléments (*planche* 25, *figure* 8), sont les notes GF; ces deux cordes sont moyennes, l'une harmonique et l'autre arithmétique, entre la corde entière et sa moitié, ou entre le diamètre et le rayon; et ces deux moyennes G et F, se rapportant toutes deux à la même fondamentale, déterminent le ton et même le mode, puisque

la proportion harmonique y domine, et qu'elles paroissent avant la génération du mode mineur : n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une et l'autre le caractère, savoir : l'accord parfait majeur, composé de tierce majeure et de quinte.

Si donc on rapporte et range successivement selon l'ordre le plus rapproché les notes qui constituent ces trois accords, on aura très exactement, tant en notes musicales qu'en rapports numériques, l'octave ou échelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement ; car, supposant 360 pour la longueur de la corde entière, ces trois notes C, G, F seront comme 180, 240, 270 ; leurs accords seront comme dans la *figure* 3, *planche* 18 ; l'échelle entière qui s'en déduit sera dans les rapports marqués même *planche, figure* 7 ; où l'on voit que tous les intervalles sont justes, excepté l'accord parfait D F A, dans lequel la quinte D A est foible d'un comma, de même que la tierce mineure D F, à cause du *ton* mineur D E ; mais dans tout *système* ce défaut ou l'équivalent est inévitable.

Quant aux autres altérations que la nécessité d'employer les mêmes touches en divers tons introduit dans notre échelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'échelle une fois établie, le principal usage des trois notes C, G, F, dont elle est tirée, est la formation des cadences, qui, donnant un progrès de notes fondamentales de l'une à l'autre, sont la base de toute la modulation : G étant moyen harmonique et F moyen arithmétique entre les deux termes de l'octave, le passage du moyen à l'extrême forme une cadence qui tire son nom du moyen qui la produit : G C est donc une cadence harmonique, F C une cadence arithmétique, et l'on appelle cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique passant au moyen har-

monique, se compose des deux avant de se résoudre sur l'extrême. (*Planche* 18, *figure* 8.)

De ces trois cadences, l'harmonique est la principale et la première en ordre ; son effet est d'une harmonie mâle, forte, et terminant un sens absolu ; l'arithmétique est foible, douce, et laisse encore quelque chose à désirer ; la cadence mixte suspend le sens et produit à peu près l'effet du point interrogatif et admiratif.

De la succession naturelle de ces trois cadences, telle qu'on la voit *planche* 19, *figure* 3, résulte exactement la basse-fondamentale de l'échelle ; et de leurs divers entrelacements se tire la manière de traiter un ton quelconque, et d'y moduler une suite de chants ; car chaque note de la cadence est supposée porter l'accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle la *règle de l'octave* (voyez ce mot), il est évident que, quand même on admettroit l'harmonie qu'elle indique pour pure et régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art et de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe et de loi générale.

Les compositeurs du quinzième siècle, excellents harmonistes pour la plupart, employoient toute l'échelle comme basse-fondamentale d'autant d'accords parfaits qu'elle avoit de notes, excepté la septième, à cause de la quinte-fausse ; et cette harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet si l'accord sur la médiante n'eût été rendu trop dur par ses deux fausses relations avec l'accord qui le précède et avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'accords parfaits aussi pure et douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre basse-fondamentale (*figure* 4) qui fournit avec la précédente une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux accords parfaits en tierce mineure, savoir : D et A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entre eux les tons majeurs et mineurs dans une modulation régulière.

Considérons (*planche* 25, *figure* 8) la note *eb* de l'exemple P, unie aux deux notes correspondantes des exemples O et Q : prise pour fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un accord en tierce majeure; mais, prise pour moyen arithmétique entre la corde entière et sa quinte, comme dans l'exemple X (*figure* 9), elle se trouve alors médiante ou seconde base du mode mineur. Ainsi cette même note, considérée sous deux rapports différents, et tous deux déduits du *système*, donne deux harmonies; d'où il suit que l'échelle du mode majeur est d'une tierce mineure au dessus de l'échelle analogue du mode mineur : ainsi le mode mineur analogue à l'échelle d'*ut* est celui de *la*, et le mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *re*; or *la* et *re* donnent exactement, dans la basse-fondamentale de l'échelle diatonique, les deux accords mineurs analogues aux deux tons d'*ut* et de *fa* déterminés par les deux cadences harmoniques d'*ut* à *fa* et de *sol* à *ut*; la basse-fondamentale où l'on fait entrer ces deux accords est donc aussi régulière et plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'harmonie du mode majeur.

A l'égard des deux dernières dissonances N et R de l'exemple Q, comme elles sortent du genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la mesure, des périodes, des phrases, et de tout rhythme musical, se trouve aussi dans la génération des cadences, dans leur suite naturelle, et dans leurs diverses combinaisons. Premièrement, le moyen étant homogène à son extrême, les deux membres d'une cadence doivent, dans leur première simplicité, être de même nature et de valeurs égales; par conséquent les huit notes qui forment les quatre cadences, basse-fondamentale de l'échelle, sont égales entre elles; et formant aussi quatre mesures égales, une pour chaque cadence, le tout donne un sens complet et une période harmonique : de plus, comme tout le *système* harmonique est fondé sur la raison

double et sur la sesquialtère, qui, à cause de l'octave, se confond avec la raison triple, de même toute mesure bonne et sensible se résout en celle à deux temps ou en celle à trois; tout ce qui est au delà, souvent tenté et toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondements d'harmonie donnés par les trois sortes de cadences, et des diverses manières de les entrelacer, naît la variété des sens, des phrases, et de toute la mélodie, dont l'habile musicien exprime toute celle des phrases du discours, et ponctue les sons aussi correctement que le grammairien les paroles. De la mesure donnée par les cadences résulte aussi l'exacte expression de la prosodie et du rhythme; car comme la syllabe brève s'appuie sur la longue, de même la note qui prépare la cadence en levant s'appuie et pose sur la note qui la résout en frappant; ce qui divise les temps en forts et en foibles, comme les syllabes en longues et en brèves : cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie, et tout mesurer à contre-temps, lorsqu'on frappe les syllabes brèves et qu'on lève les longues, quoiqu'on croie observer leurs durées relatives et leurs valeurs musicales.

L'usage des notes dissonantes par degrés conjoints dans les temps foibles de la mesure se déduit aussi des principes établis ci-dessus; car, supposons l'échelle diatonique et mesurée, marquée *figure* 5, *planche* 19; il est évident que la note soutenue ou rebattue dans la basse X, au lieu des notes de la basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, revenant toujours dans les temps forts, elle échappe aisément à notre attention dans les temps foibles, et que les cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les notes dissonantes changeoient de lieu et se frappoient sur les temps forts.

Voyons maintenant quels sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'échelle diatonique pour la formation des genres chromatique et enharmonique.

En insérant dans leur ordre naturel les sons donnés par la série des dissonances, on aura premièrement la note *sol* dièse N (*planche* 25, *figure* 8), qui donne le genre chromatique et le passage régulier du ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la*. (Voyez *planche* 20, *figure* 1.)

Puis on a la note R ou *si* bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le genre enharmonique. (*Figure* 2.)

Quoique, eu égard au diatonique, tout le *système* harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple, cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la dix-neuvième ou triple quinte $\frac{1}{6}$, et la vingt-deuxième ou quadruple octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$, prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la nature dans les cors de chasse et trompettes marines, et d'une intonation très facile sur le violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui divise harmoniquement l'intervalle de la quarte *sol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas, avec le *sol*, une tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$; mais un intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en note, car le *la* dièse est déja trop fort : nous le représentons par la note *si* précédée du signe |ɔ, un peu différent du bémol ordinaire.

L'échelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le genre épaissi de ces trois nouveaux sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 6, *planche* 19, le tout pour le même ton, ou du moins pour les tons naturellement analogues.

De ces trois sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le genre chromatique, et le troisième l'enharmonique, le *sol* dièse et le *si* bémol sont dans l'ordre des dissonances; mais le *si* |ɔ ne laisse pas d'être consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au genre diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme et détermine ce genre; car, puisqu'il est immédia-

tement donné par la série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la quinte et l'octave du son fondamental, il s'ensuit qu'il est consonnant comme eux, et n'a besoin d'être ni préparé ni sauvé; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de septième.

A l'aide de ce nouveau son, la basse de l'échelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente, et la quatorzième ou septième-redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette note sur la basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres dissonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les règles de la modulation, prenez les trois tons majeurs relatifs, *ut, sol, fa*, et les trois tons mineurs analogues, *la, mi, re;* vous aurez six toniques, et ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du ton principal; modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractère du chant et l'expression des paroles : non cependant qu'entre ces modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes et leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle et la plus agréable de toutes les modulations en mode majeur est celle qui passe de la tonique *ut* au ton de sa dominante *sol;* parce que le mode majeur étant fondé sur les divisions harmoniques, et la dominante divisant l'octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel : au contraire, dans le mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au ton de la quatrième note *re*, qui divise l'octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au ton *mi* de la dominante, qui divise harmoniquement la même octave; et, si l'on y regarde attentivement,

on trouvera que les modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *système*.

Examinons maintenant les accords ou intervalles particuliers au mode mineur, qui se déduisent des sons ajoutés à l'échelle. (*Planche* 25, *figure* 5.)

L'analogie entre les deux modes donne les trois accords marqués *figure* 4 de la *planche* 20, dont tous les sons ont été trouvés consonnans dans l'établissement du mode majeur. Il n'y a que le son ajouté *g* ✕ dont la consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet accord ne se résout point en l'accord dissonant de septième diminuée qui auroit *sol* dièse pour base, parce que, outre la septième diminuée *sol* dièse et *fa* naturel, il s'y trouve encore une tierce diminuée *sol* dièse et *si* bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet accord : au contraire, outre que cet arrangement de sixte-superflue plaît à l'oreille et se résout très harmonieusement, M. Tartini prétend que l'intervalle est réellement bon, régulier, et même consonnant : 1° parce que cette sixte est à très peu près quatrième harmonique aux trois notes B*b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la quatrième proportionnelle harmonique exacte; 2° parce que cette même sixte est à très peu près moyenne harmonique de la quarte *fa*, *si* bémol, formée par la quinte du son fondamental et par son octave : que si l'on emploie en cette occasion la note marquée *sol* dièse plutôt que la note marquée *la* bémol, qui semble être le vrai moyen harmonique, c'est non seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du mode, mais encore que cette même note *la* bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence, attendu que la quarte *fa*, *si* bémol est altérée et trop foible d'un comma; de sorte que *sol* dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les sons de cet accord qui se réunissent ainsi en une harmonie régulière et simultanée, sont exactement les quatre mêmes sons fournis ci-devant dans la série dissonante Q par les compléments des divisions de la sextuple harmonique; ce qui ferme, en quelque manière, le cercle harmonieux, et confirme la liaison de toutes les parties du *système.*

A l'aide de cette sixte et de tous les autres sons que la proportion harmonique et l'analogie fournissent dans le mode mineur, on a un moyen facile de prolonger et varier assez long-temps l'harmonie sans sortir du mode, ni même employer aucune véritable dissonance, comme on peut le voir dans l'exemple de contre-point donné par M. Tartini, et dans lequel il prétend n'avoir employé aucune dissonance, si ce n'est la quarte-et-quinte finale.

Cette même sixte-superflue a encore des usages plus importans et plus fins dans les modulations détournées par des passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la septième bémolisée par le signe |♭, de laquelle cette sixte diésée diffère très peu dans le calcul et point du tout sur le clavier : alors cette septième ou cette sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par dièse et tantôt par bémol, selon le ton d'où l'on sort et celui où l'on entre, produit dans l'harmonie d'apparentes et subites métamorphoses, dont, quoique régulières dans ce *système,* le compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre, comme on peut le voir dans les exemples 3, 4, 5 de la *planche* 22, surtout dans celui marqué +, où le *fa,* pris pour naturel, et formant une septième apparente qu'on ne sauve point, n'est au fond qu'une sixte-superflue formée par un *mi* dièse sur le *sol* de la basse; ce qui rentre dans la rigueur des règles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'art, qui n'échappent pas aux grands harmonistes, et dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal à propos. Il suffit d'avoir démontré que tout se tient par quelque

côté, et que le vrai *système* de la nature mène aux plus cachés détours de l'art.

T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les partitions pour désigner la partie de la taille, lorsque cette taille prend la place de la basse et qu'elle est écrite sur la même portée, la basse gardant le tacet.

Quelquefois, dans les parties de symphonie, le T signifie *tous* ou *tutti,* et est opposé à la lettre S, ou au mot *seul* ou *solo,* qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même partie.

TA. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la musique; de sorte que qui connoissoit bien la note et pouvoit chanter à livre ouvert étoit dit savoir la *tablature*.

Aujourd'hui le mot *tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les instrumens à cordes, qui se touchent avec les doigts, tels que le luth, la guitare, le cistre, et autrefois le téorbe et la viole.

Pour noter en *tablature* on tire autant de lignes parallèles que l'instrument a de cordes; on écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet qui indiquent les diverses positions des doigts sur la corde, de semi-ton en semi-ton : la lettre *a* indique la corde à vide, *b* indique la première position, *c* la seconde, *d* la troisième, etc.

A l'égard des valeurs des notes, on les marque par des notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces notes ne servent qu'à marquer la valeur et non le degré : quand les valeurs sont toujours semblables, c'est-à-dire que la manière de scander les notes est la même dans toutes les mesures, on se contente de la marquer dans la première, et l'on suit.

Voilà tout le mystère de la *tablature*, lequel achèvera de

s'éclaircir par l'inspection de la *figure* 6, *planche* 22, où j'ai noté le premier couplet des *Folies d'Espagne* en *tablature* pour la guitare.

Comme les instrumens pour lesquels on employoit la *tablature* sont la plupart hors d'usage, et que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la note ordinaire plus commode, la *tablature* est presque entièrement abandonnée, ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie souvent en musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la musique imitative : *Le* tableau *de cet air est bien dessiné; ce chœur fait* tableau; *cet opéra est plein de* tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la musique pour indiquer le silence d'une partie. Quand, dans le cours d'un morceau de musique, on veut marquer un silence d'un certain temps, on l'écrit avec des *bâtons* ou des *pauses* (voyez ces mots); mais quand quelque partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *tacet* écrit dans cette partie au dessous du nom de l'air ou des premières notes du chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La seconde des quatre parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune, ce qui fait qu'on l'appelle aussi *voix humaine* par excellence.

La *taille* se divise quelquefois en deux autres parties : l'une plus élevée, qu'on appelle *première* ou *haute taille;* l'autre plus basse, qu'on appelle *seconde* ou *basse-taille :* cette dernière est en quelque manière une partie mitoyenne ou commune entre la *taille* et la basse, et s'appelle aussi, à cause de cela, *concordant.* (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presque aucun rolle de *taille* dans les opéras français; au contraire, les Italiens préfèrent dans les leurs le *tenor* à la basse, comme une voix plus flexible, aussi sonore, et beaucoup moins dure.

Tambourin, sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres françois. L'air en est très gai et se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du flûtet des Provençaux; et la basse doit refrapper la même note, à l'imitation du *tambourin* ou *galoube*, dont celui qui joue du flûtet s'accompagne ordinairement.

Tasto Solo. Ces deux mots italiens écrits dans une basse-continue, et d'ordinaire sous quelque point-d'orgue, marquent que l'accompagnateur ne doit faire aucun accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la note marquée, et tout au plus son octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner et suivre la tournure d'harmonie ou les notes de goût que le compositeur fait passer sur la basse pendant ce temps-là.

Té. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voyez Solfier.)

Tempérament. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les intervalles, faisant évanouir la différence des deux sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les intervalles respectifs de l'un et de l'autre. Par cette opération l'on simplifie l'échelle en diminuant le nombre des sons nécessaires. Sans le *tempérament*, au lieu de douze sons seulement que contient l'octave, il en faudroit plus de soixante pour moduler dans tous les tons.

Sur l'orgue, sur le clavecin, sur tout autre instrument à clavier, il n'y a, et il ne peut guère y avoir d'intervalle parfaitement d'accord que la seule octave. La raison en est que trois tierces majeures ou quatre tierces mineures devant faire une octave juste, celles-ci la passent, et les autres n'y arrivent pas; car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; et $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1296}{648} = \frac{2}{1}$: ainsi l'on est contraint de renforcer les tierces majeures et d'affoiblir les mineures pour que les octaves et tous les autres intervalles se correspondent exactement, et que les mêmes touches puissent

être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un coup; on ne la reconnut qu'en perfectionnant le système musical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille : cette sévérité pouvoit être bonne pour son temps, où toute l'étendue du système se bornoit encore à un si petit nombre de cordes; mais comme la plupart des instruments des anciens étoient composés de cordes qui se touchoient à vide, et qu'il leur falloit par conséquent une corde pour chaque son, à mesure que le système s'étendit, ils s'aperçurent que la règle de Pythagore, en trop multipliant les cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la musique et à la facilité de l'exécution, prit tout d'un coup l'autre extrémité; abandonnant presque entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, et rejeta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la musique deux sectes qui ont longtemps divisé les Grecs, l'une, des aristoxéniens, qui étoient les musiciens de pratique; l'autre, des pythagoriciens, qui étoient les philosophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS et PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite, Ptolomée et Didyme, trouvant avec raison que Pythagore et Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, et consultant à la fois les sens et la raison, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien système diatonique : mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis pour la division du tétracorde, et que reconnoissant enfin la différence du *ton* majeur au *ton* mineur, ils n'osèrent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une corde chromatique en

deux parties réputées égales, le système demeura encore long-temps dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'apercevoir le vrai principe du *tempérament*.

Enfin vint Gui d'Arezzo, qui refondit en quelque manière la musique, et inventa, dit-on, le clavecin. Or il est certain que cet instrument n'a pu exister, non plus que l'orgue, que l'on n'ait en même temps trouvé le *tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder; et il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde : c'est à peu près tout ce que nous en savons.

Mais, quoique la nécessité du *tempérament* soit connue depuis long-temps, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne et M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *tempéraments* possibles; enfin M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *tempérament*, et a même prétendu sur cette théorie établir comme neuve une pratique très ancienne, dont je parlerai dans un moment. J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les sons du clavier, de renforcer les tierces majeures, d'affoiblir les mineures, et de distribuer ces altérations de manière à les rendre le moins sensibles qu'il étoit possible: il faut pour cela répartir sur l'accord de l'instrument, et cet accord se fait ordinairement par quintes; c'est donc par son effet sur les quintes que nous avons à considérer le *tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre quintes de suite, comme *ut sol re la mi*, on trouvera que cette quatrième quinte *mi* fera avec l'*ut* d'où l'on est parti une tierce majeure discordante, et de beaucoup trop forte; et en effet ce *mi*, produit comme quinte de *la*, n'est pas le même son qui doit faire la tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des octaves 1 et 2 prises l'une pour l'autre indifféremment : ainsi la succession des quintes, formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *re* 9, *la* 27, et *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme tierce majeure d'*ut;* son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double octave de 1 : si d'octave en octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, et *mi* 80; ainsi la quinte de *la* étant *mi* 81, et la tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80, ces deux *mi* ne sont pas le même, et leur rapport est de $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des quintes jusqu'à la douzième puissance, qui arrive au *si* dièse, nous trouverons que ce *si* excède l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, et qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le comma de Pythagore; de sorte que par le calcul précédent le *si* dièse devroit excéder l'*ut* de trois commas majeurs; et par celui-ci il l'excède seulement du comma de Pythagore.

Mais il faut que le même son *mi* qui fait la quinte de *la* serve encore à faire la tierce majeure d'*ut;* il faut que le même *si* dièse, qui forme la douzième quinte de ce même *ut,* en fasse aussi l'octave; et il faut enfin que ces différens accords concourent à constituer le système général sans multiplier les cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *tempérament.*

Pour cela, 1° on commence par l'*ut* du milieu du clavier, et l'on affoiblit les quatre premières quintes en montant jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la tierce majeure bien juste avec le premier son *ut ;* ce qu'on appelle la première preuve. 2° En continuant d'accorder par quintes, dès qu'on est arrivé sur les dièses, on renforce un peu les quintes, quoique les tierces en souffrent; et quand on est arrivé au *sol* dièse, on s'arrête : ce *sol* dièse doit faire avec le *mi* une tierce majeure juste ou du moins souf-

frable; c'est la seconde preuve. 3° On reprend l'*ut* et l'on accorde les quintes au grave; savoir, *fa*, *si* bémol, etc., faibles d'abord; puis les renforçant par degrés, c'est-à-dire affoiblissant les sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *re* bémol, lequel, pris comme *ut* dièse, doit se trouver d'accord, et faire quinte avec le *sol* dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'est la troisième preuve. Les dernières quintes se trouveront un peu fortes, de même que les tierces majeures; c'est ce qui rend les tons majeurs de *si* bémol et de *mi* bémol sombres et même un peu durs; mais cette dureté sera suportable si la partition est bien faite; et d'ailleurs ces tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, et ne doivent l'être que par choix.

Les organistes et les facteurs regardent ce *tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer; en effet, les tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'harmonie, et les tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au musicien, quand il a besoin d'expressions plus marquées; car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des intervalles à proportion de leurs différentes altérations : par exemple, la tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur, quand elle est trop forte, et la tierce mineure, qui nous porte à la tendresse et à la douceur, nous attriste, lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles musiciens, continue le même auteur, savent profiter à propos de ces différents effets des intervalles, et font valoir par l'expression qu'ils en tirent l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel; et détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze

moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'octave, sur laquelle formule il veut qu'on règle toute la succession du système chromatique; de sorte que, ce système résultant de douze semi-tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les intervalles semblables qui en seront formés soient aussi parfaitement égaux entre eux.

Pour la pratique, prenez, dit-il, telle touche du clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien; procédez ainsi d'une quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire du grave à l'aigu, jusqu'à la dernière dont le son aigu aura été le grave de la première; vous pouvez être certain que le clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode, que nous propose aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été proposée et abandonnée par le fameux Couperin: on la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne qui en fait auteur un nommé Gallé, et qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des musiciens ni des facteurs: les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des sons qu'occasionne le *tempérament* établi: M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement des modes ou dans les divers degrés des toniques, et nullement dans l'altération des intervalles; le musicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, et que les diverses affections des tons ne sont nullement proportionnelles aux différents degrés de leurs finales: car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-ton de distance entre la finale *re* et celle de *mi* bémol, comme entre la finale de *la* et celle de *si* bémol, cependant la même musique nous affectera très dif-

féremment en A *la mi re* qu'en B *fa*, et en D *sol re* qu'en E *la fa*; et l'oreille attentive du musicien ne s'y trompera jamais, quand même le ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-ton et plus : preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la tonique.

A l'égard des facteurs, ils trouvent qu'un clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau : les tierces majeures leur paroissent dures et choquantes; et quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'orgue pourra se faire à supprimer les battements qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée : puisque par la nature des consonnances la quinte peut être plus altérée que la tierce sans choquer l'oreille et sans faire des battements, n'est-il pas convenable de jeter l'altération du côté où elle est le moins choquante, et de laisser plus justes, par préférence, les intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans ?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son temps que les premiers qui pratiquèrent sur le clavier les semi-tons, qu'il appelle *feintes*, accordèrent d'abord toutes les quintes à peu près selon l'accord égal proposé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempèrent l'accord en affoiblissant les premières quintes pour baisser les tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'accord n'est pas, pour une oreille exercée et sensible, une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeler ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE sur la raison du plaisir que les consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80^3}+\sqrt[4]{81}}{120}$; ce rapport

cependant plaît à l'oreille; je demande si c'est par simplicité.

TEMPS. Mesure du son, quant à la durée.

Une succession de sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse être dans sa marche, dans ses degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés : ce sont les durées relatives et proportionnelles de ces mêmes sons qui fixent le vrai caractère d'une musique, et lui donnent sa plus grande énergie. Le *temps* est l'ame du chant; les airs dont la mesure est lente nous attristent naturellement; mais un air gai, vif, et bien cadencé, nous excite à la joie, et à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la mesure, détruisez la proportion des *temps*, les mêmes airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme et sans force, deviendront incapables de plaire et d'intéresser. Le *temps*, au contraire, a sa force en lui-même; elle dépend de lui seul, et peut subsister sans la diversité des sons. Le tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois et très imparfait, parce que le son ne s'y peut soutenir.

On considère le *temps* en musique, ou par rapport au mouvement général d'un air, et, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vite (voyez MESURE, MOUVEMENT); ou selon les parties aliquotes de chaque mesure, parties qui se marquent par des mouvements de la main ou du pied, et qu'on appelle particulièrement des *temps*; ou enfin selon la valeur propre de chaque note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai suffisamment parlé au mot RHYTHME des *temps* de la musique grecque; il me reste à parler ici des *temps* de la musique moderne.

Nos anciens musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de mesure ou de *temps* : l'une à trois *temps*, qu'ils appeloient mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de mesure imparfaite; et ils appeloient *temps*, *modes*, ou *prolations*, les signes qu'ils ajoutoient à la clef pour déter-

miner l'une ou l'antre de ces mesures : ces signes ne servoient pas à cet unique usage, comme ils font aujourd'hui; mais ils fixoient aussi la valeur relative des notes, comme on a déja pu voir aux mots MODE et PROLATION par rapport à la maxime, à la longue, et la semi-brève. A l'égard de la brève, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appeloient plus précisément *temps*, et ce *temps* était parfait ou imparfait.

Quand le *temps* étoit parfait, la brève ou carrée valoit trois rondes ou semi-brèves; et ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, et quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{4}$.

Quand le *temps* étoit imparfait, la brève ne valoit que deux rondes; et cela se marquoit par un demi-cercle ou C : quelquefois ils tournoient le C à rebours, et cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C. Quelques uns ont aussi appelé *temps mineur* cette mesure du C barré où les notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, et *temps majeur* celle du C plein ou de la mesure ordinaire à quatre *temps*.

Nous avons bien retenu la mesure triple des anciens, de même que la double; mais, par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manières de diviser les notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une mesure ou un *temps* en trois parties égales, les signes nous manquent, et à peine sait-on comment s'y prendre : il vous faut recourir au chiffre 3 et à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez TRIPLE.)

Nous avons ajouté aux anciennes musiques une combinaison de *temps*, qui est la mesure à quatre; mais, comme elle se peut toujours résoudre en deux mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *temps* et trois *temps* pour parties aliquotes de toutes nos différentes mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *temps* qu'il y a de sortes de mesures et de modifications de mouvement; mais, quand une fois la mesure et le mouvement sont déterminés, toutes les mesures doivent être parfaitement égales, et tous les *temps* de chaque mesure parfaitement égaux entre eux : or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque mesure et l'on marque chaque *temps* par un mouvement de la main ou du pied, et sur ces mouvements on règle exactement les différentes valeurs des notes selon le caractère de la mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer et de suivre tous les *temps* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon musicien, et qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider, et supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un concert chacun suit la même mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque et sans la marquer soi-même.

Des divers *temps* d'une mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales : le *temps* qui marque davantage s'appelle *temps fort*; celui qui marque moins s'appelle *temps foible* : c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'Harmonie*, appelle *temps bons* et *temps mauvais*. Les *temps* forts sont, le premier dans la meure à deux *temps*; le premier et le troisième dans les mesures à trois et quatre; à l'égard du second *temps*, il est toujours foible dans toutes les mesures, et il en est de même du quatrième dans la mesure à quatre *temps*.

Si l'on subdivise chaque *temps* en deux autres parties égales qu'on peut encore appeler *temps* ou *demi-temps*, on aura derechef *temps fort* pour la première moitié, *temps foible* pour la seconde; et il n'y a point de partie d'un *temps* qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute note qui commence sur le *temps foible* et finit sur

le *temps fort* est une note à *contre-temps;* et, parce qu'elle heurte et choque en quelque façon la mesure, on l'appelle *syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les dissonances : car toute dissonance bien préparée doit l'être sur le *temps foible*, et frappée sur le *temps fort*, excepté cependant dans des suites de cadences évitées, où cette règle, quoique applicable à la première dissonance, ne l'est pas également aux autres. (Voyez DISSONANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un air indique un mouvement lent et doux, des sons filés gracieusement et animés d'une expression tendre et touchante : les Italiens se servent du mot *amoroso* pour exprimer à peu près la même chose; mais le caractère de l'*amoroso* a plus d'accent, et respire je ne sais quoi de moins fade et de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

TENEUR, *s. f.* Terme de plain-chant qui marque dans la psalmodie la partie qui règne depuis la fin de l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis la médiation jusqu'à la terminaison. Cette *teneur*, qu'on peut appeler la dominante de la psalmodie, est presque toujours sur le même ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencements du contre-point on donnoit le nom de *tenor* à la partie la plus basse.

TENUE, *s. f.* Son soutenu par une partie durant deux ou plusieurs mesures, tandis que d'autres parties travaillent. (Voyez MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les parties font des *tenues* à la fois; et alors il ne faut pas que la *tenue* soit si longue que le sentiment de la mesure s'y laisse oublier.

TÊTE. La *tête* ou le corps d'une note est cette partie qui en détermine la position, et à laquelle tient la queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie, les notes n'avaient que des *têtes* noires; car, la plupart des notes étant carrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant: dans l'impression l'on forma des *têtes* de notes blanches, c'est-à-dire vides dans le milieu : aujourd'hui les unes et les autres sont en usage; et, tout le reste égal, une *tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, un ordre ou système particulier de sons dont les cordes extrêmes sonnoient la quarte : ce système s'appeloit *tétracorde,* parce que les sons qui le composoient étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la musique, dans sa première simplicité, n'avoit que quatre sons, ou cordes, dont les deux extrêmes sonnoient le diapason entre elles, tandis que les deux moyennes, distantes d'un ton l'une de l'autre, sonnoient chacune la quarte avec l'extrême dont elle étoit le plus proche, et la quinte avec celle dont elle était le plus éloignée; il appelle cela le *tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'après l'addition de trois cordes faite par différens auteurs, Lychaon, Samien, en ajouta une huitième, qu'il plaça entre la trite et la paramèse, qui étoient auparavant la même corde; ce qui rendit l'octacorde complet et composé de deux *tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'eptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, et il me semble qu'il ne dit point cela; il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que, bien que le son moyen des deux *tétracordes* conjoints sonnât la consonnance de la quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entre eux étoient toutefois dissonants, il inséra entre les deux *tétracordes* une huitième corde, qui, les divisant par un *ton* d'intervalle, substitua le diapason ou l'octave à la

septième entre leurs extrêmes, et produisit encore une nouvelle consonnance entre chacune des deux cordes moyennes et l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la manière dont se fit cette addition, Nicomaque et Boëce sont tous deux également embrouillés; et, non contens de se contredire entre eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez SYSTÈME, TRITE, PARAMÈSE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce et d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *tétracorde;* mais, soit que l'on compte ou que l'on pèse les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchus, et c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet intervalle de quarte est essentiel au *tétracorde;* c'est pourquoi les sons extrêmes qui forment cet intervalle sont appelés *immuables* ou *fixes* par les anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeants* les sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire, le nombre de quatre cordes, d'où le *tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne musique, des *tétracordes* qui n'en avoient que trois; tels furent, durant un temps, les *tétracordes* enharmoniques; tel étoit, selon Meibomius, le second *tétracorde* du système ancien avant qu'on y eût inséré une nouvelle corde.

Quant au premier *tetracorde,* il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le *ton*, le diton, le semi-ton, et que du tout il forma le *tétracorde* diatonique (notez que cela feroit un pentacorde); au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus long-temps avant lui.

Les *tétracordes* ne restèrent pas long-temps bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troisième, puis un quatrième, nombre auquel le système des Grecs demeura fixé.

Tous ces *tétracordes* étoient conjoints, c'est-à-dire que la dernière corde du premier servoit toujours de première corde au second, et ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *tétracorde*, où il y avoit *disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un ton d'intervalle entre la plus haute corde du *tétracorde* inférieur et la plus basse du *tétracorde* supérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette disjonction du troisième *tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisième *tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas; de sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *planche* 13.)

Voici les noms de ces *tétracordes* : le plus grave des quatre, et qui se trouvoit placé un *ton* au dessus de la corde proslambanomène, s'appeloit le *tétracorde hypaton*, ou des principales; le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appeloit le *tétracorde méson*, ou des moyennes; le troisième, quand il étoit conjoint au second et séparé du quatrième, s'appeloit le *tétracorde synnéménon*, ou des conjointes; mais quand il étoit séparé du second et conjoint au quatrième, alors ce troisième *tétracorde* prenoit le nom de *diézeugménon*, ou des divisées; enfin le quatrième s'appeloit le *tétracorde hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce système un cinquième *tétracorde*, que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systèmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'octave, qui les fournit tous.

Les deux cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appelées *immuables*, parce que leur accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux

cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le genre, et même selon l'espèce du genre, ce qui se faisoit dans tous les *tétracordes* également; c'est pour cela que ces cordes étoient appelées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'accords, selon les aristoxéniens; savoir, deux pour le genre diatonique, trois pour le chromatique, et une seulement pour l'enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voyez *planche* 23, *figure* 1.)

Ces diverses espèces, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par genre.

I. L'accord diatonique ordinaire du *trétracorde* formoit trois intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-ton, et les deux autres d'un *ton* chacun, de cette manière, *mi, fa, sol, la.*

Pour le genre chromatique, il falloit baisser d'un semiton la troisième corde, et l'on avoit deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure, *mi, fa, fa* dièse, *la.*

Enfin, pour le genre enharmonique, il falloit baisser les deux cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts-de-ton consécutifs, puis une tierce majeure, *mi, mi* demi-dièse, *fa, la;* ce qui donnoit entre le *mi* dièse et le *fa* un véritable intervalle enharmonique.

Les cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes;* mais elles avoient dans les *tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *planche* 13.

Les cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *tétracordes* respectifs: ainsi l'on donnoit le nom de *barypycni* aux premiers sons de l'intervalle serré, c'est-à-dire au son le plus grave de

chaque *tétracorde;* de *mesopycni* aux seconds ou moyens; d'*oxypycni* aux troisièmes ou aigus; et d'*apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux intervalles serrés. (Voyez SYSTÈME.)

Cette division du système des Grecs par *tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore et harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, et surtout à celle de leur poésie, qui d'abord fut un véritable chant; de sorte que la musique n'étoit alors que l'accent de la parole, et ne devint un art séparé qu'après un long trait de temps. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre cordes, dont toutes les autres n'étoient que les répliques, et qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier.

D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système et le nôtre qu'entre un *tétracorde* et une octave, et que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour base à leur système, ne s'y rapporte en aucune façon :

1° Parce qu'un *tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une octave;

2° Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept;

3° Parce que leurs *tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté : ce qui marquoit leur entière indépendance respective;

4° Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque genre, et se pratiquoient dans le même mode; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'est le nom grec de la quadruple oc-

tave, qu'on appelle aussi vingt-neuvième. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet intervalle; car leur système de musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTÈME.)

TÉTRATONON. C'est le nom grec d'un intervalle de quatre *tons*, qu'on appelle aujourd'hui *quinte-superflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le poème, ou ce sont les paroles qu'on met en musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, et l'on ne dit plus le *texte* chez les musiciens; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THE. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

THÉSIS, *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois le temps fort ou frappé de la mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des consonnances simples et directes dans l'ordre de leur génération, et la première des deux consonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour consonnante, elle n'avoit point parmi eux de nom générique, mais elle prenoit seulement le nom de l'intervalle plus ou moins grand dont elle étoit formée : nous l'appelons *tierce*, parce que son intervalle est toujours composé de deux degrés ou de trois sons diatoniques. A ne considérer les *tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire par leurs degrés, on en trouve de quatre sortes, deux consonnantes, et deux dissonantes.

Les consonnantes sont, 1° la *tierce majeure*, que les Grecs appeloient *diton*, composée de deux *tons*, comme d'*ut* à *mi :* son rapport est de 4 à 5; 2° la *tierce mineure*, appelée par les Grecs *hémiditon*, et composée d'un *ton* et demi, comme *mi sol :* son rapport est de 5 à 6.

Les *tierces* dissonantes sont, 1° la *tierce* diminuée, composée de deux semi-tons majeurs, comme *si re* bémol, dont le rapport est de 125 à 144; 2° la *tierce*-superflue,

composée de deux *tons* et demi, comme *fa la* dièse; son rapport est 87 à 125.

Ce dernier intervalle, ne pouvant avoir lieu dans un même mode, ne s'emploie jamais ni dans l'harmonie ni dans la mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le chant, la *tierce*-diminuée; mais elle n'a lieu dans aucune harmonie, et voilà pourquoi l'accord de sixte-superflue ne se renverse pas.

Les *tierces* consonnantes sont l'ame de l'harmonie, surtout la *tierce* majeure, qui est sonore et brillante : la *tierce* mineure est plus tendre et plus triste; elle a beaucoup de douceur, quand l'intervalle en est redoublé, c'est-à-dire qu'elle fait la dixième. En général les *tierces* veulent être portées dans le haut : dans le bas, elles sont sourdes et peu harmonieuses; c'est pourquoi jamais *duo* de basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens musiciens avoient sur les *tierces* des lois presque aussi sévères que sur les quintes; il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes, surtout par mouvements semblables : aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes lois du mode les règles particulières des accords, on fait, sans faute, par mouvements semblables ou contraires, par degrés conjoints ou disjoints, autant de *tierces* majeures ou mineures consécutives que la modulation en peut comporter, et l'on a des *duos* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procèdent que par *tierces*.

Quoique la *tierce* entre dans la plupart des accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques uns appellent accord de *tierce-quarte*, et que nous connoissons plus communément sous le nom de petite-sixte. (Voyez ACCORD, SIXTE.)

TIERCE *de Picardie*. Les musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en mode mineur. Comme l'accord parfait majeur est plus harmonieux que

le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais et de malchantant qui l'a fait abandonner : on finit toujours aujourd'hui par l'accord qui convient au mode de la pièce, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur; car alors la finale du premier mode porte élégamment la *tierce* majeure pour annoncer le second.

Tierce de Picardie, parce que l'usage de cette finale est resté plus long-temps dans la musique d'église, et par conséquent en Picardie, où il y a musique dans un grand nombre de cathédrales et d'autres églises.

TIMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux. Les sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte et du luth; les sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du hautbois : il y a même des instruments, tels que le clavecin, qui sont à la fois sourds et aigres; et c'est le plus mauvais *timbre* : le beau *timbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat; tel est le *timbre* du violon. (Voyez SON.)

TIRADE, *s. f.* Lorsque deux notes sont séparées par un intervalle disjoint, et qu'on remplit cet intervalle de toutes ses notes diatoniques, cela s'appelle une *tirade*. La *tirade* diffère de la fusée en ce que les sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la fusée sont très rapides, et ne sont pas sensibles dans la mesure, au lieu que ceux de la *tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents et même inégaux.

Les anciens nommoient en grec ἀγωγὴ, et en latin *ductus*, ce que nous appelons aujourd'hui *tirade*; et ils en distinguoient de trois sortes : 1° si les sons se suivoient en montant, ils appeloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*; 2° s'ils se suivaient en descendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens*; 3° que si, après avoir monté par bémol, ils redescendoient par bécarre, ou réciproquement, cela s'appeloit

περιφερὴς, *ductus circumcurrens.* (Voy. Euthia, Anacamptos, Périphérès.)

On auroit beaucoup à faire, aujourd'hui que la musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ces différens passages.

Ton. Ce mot a plusieurs sens en musique.

1° Il se prend d'abord pour un intervalle qui caractérise le système et le genre diatonique : dans cette acception il y a deux sortes de *tons;* savoir : le *ton majeur,* dont le rapport est de 8 à 9, et qui résulte de la différence de la quarte à la quinte; et le *ton mineur,* dont le rapport est de 9 à 10, et qui résulte de la différence de la tierce mineure à la quarte.

La génération du *ton* majeur et celle du *ton* mineur se trouvent également à la deuxième quinte *re* commençant par *ut;* car la quantité dont ce *re* surpasse l'octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, et celle dont ce même *re* est surpassé par *mi*, tierce majeure dans cette octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2° On appelle *ton* le degré d'élévation que prennent les voix, ou sur lequel sont montés les instruments, pour exécuter la musique; c'est en ce sens qu'on dit dans un concert que le *ton* est trop haut ou trop bas : dans les églises, il y a le *ton* du chœur pour le plain-chant. Il y a, pour la musique, *ton* de chapelle et *ton* d'opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3° On donne encore le même nom à un instrument qui sert à donner le *ton* de l'accord à tout un orchestre : cet instrument, que quelques uns appellent aussi choriste, est un sifflet qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à peu près le même son sous la même division; mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, de

puis qu'il existe de la musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *ton*. M. Diderot a donné, dans ses *Principes d'Acoustique*, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4° Enfin, *ton* se prend pour une règle de modulation relative à une note ou corde principale, qu'on appelle *tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *tons* des anciens, voyez MODE.

Comme notre système moderne est composé de douze cordes ou sons différents, chacun de ces sons peut servir de fondement à un *ton*, c'est-à-dire en être la tonique : ce sont déja douze *tons;* et comme le mode majeur et le mode mineur sont applicables à chaque *ton*, ce sont vingt-quatre modulations dont notre musique est susceptible sur ces douze *tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces tons diffèrent entre eux par les divers degrés d'élévation entre le grave et l'aigu qu'occupent les toniques : ils diffèrent encore par les diverses altérations des sons et des intervalles, produites en chaque *ton* par le tempérament ; de sorte que, sur un clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *ton* quelconque, dont on lui fait entendre la modulation ; et ces *tons* se reconnoissent également sur des clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres ; ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *ton* reçoit de l'accord total, que du degré d'élévation que la tonique occupe dans le clavier.

De là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation ; de là naît une diversité et une énergie admirables dans l'expression ; de là naît enfin la faculté d'exciter des sentiments différents avec des accords semblables frappés en différents *tons*. Faut-il du majestueux, du grave, l'F *ut fa* et les tons majeurs par bémol exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant, prenez A *mi la*, D *la re*, les *tons* majeurs par dièse. Faut-il du touchant, du

tendre, prenez les *tons* mineurs par bémol. C *sol ut* mineur porte la tendresse dans l'ame ; F *ut fa* mineur va jusqu'au lugubre et à la douleur ; en un mot, chaque *ton*, chaque mode a son expression propre qu'il faut savoir connoître ; et c'est là un des moyens qui rendent un habile compositeur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent ; c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété et de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable et riche diversité que M. Rameau voudroit priver la musique, en ramenant une égalité et une monotonie entière dans l'harmonie de chaque mode, par sa règle du tempérament, règle déja si souvent proposée et abandonnée avant lui. Selon cet auteur, toute l'harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain cependant qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté qu'on ne perde autant de l'autre ; et quand on supposeroit (ce qui n'est pas) que l'harmonie en général en seroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression ? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'est ainsi que les organistes et musiciens d'église ont appelé le plagal du mode mineur qui s'arrête et finit sur la dominante au lieu de tomber sur la tonique : ce nom de *ton du quart* lui vient de ce que telle est spécialement la modulation du quatrième *ton* dans le plain-chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce sont des manières de moduler le plain-chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines règles admises dans toutes les églises où l'on pratique le chant grégorien.

On compte huit *tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, et quatre plagaux ou collatéraux. On appelle *tons* authentiques ceux où la tonique occupe à peu près le plus bas degré du chant ; mais si le chant descend jusqu'à trois degrés plus bas que la tonique, alors le *ton* est plagal.

Les quatre *tons* authentiques ont leurs finales à un degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre notes, *re mi fa sol :* ainsi le premier de ces *tons* répondant au mode dorien des Grecs, le second répond au phrygien, le troisième à l'éolien (et non pas au lydien, comme disent les symphoniastes), et le dernier au mixo-lydien. C'est saint Miroclet, évêque de Milan, ou, selon d'autres, saint Ambroise, qui, vers l'an 370, choisit ces quatre *tons* pour en composer le chant de l'église de Milan; et c'est, à ce qu'on dit, le choix et l'approbation de ces deux évêques qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'authentiques.

Comme les sons employés dans ces quatre *tons* n'occupoient pas tout le disdiapason ou les quinze cordes de l'ancien système, saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons*, qu'on appelle plagaux, lesquels ayant les mêmes diapasons que les précédents, mais leur finale plus élevée d'une quarte, reviennent proprement à l'hyper-dorien, à l'hyper-phrygien, à l'hyper-éolien, et à l'hyper-mixo-lydien; d'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de là que les quatre *tons* authentiques ont chacun un plagal pour collatéral ou supplément; de sorte qu'après le premier *ton*, qui est authentique, vient le second *ton*, qui est son plagal; le troisième authentique, le quatrième plagal, et ainsi de suite : ce qui fait que les modes ou *tons* authentiques s'appellent aussi impairs, et les plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *tons*.

Le discernement des *tons* authentiques ou plagaux est indispensable à celui qui donne le *ton* du chœur; car si le chant est dans un *ton* plagal, il doit prendre la finale à peu près dans le *medium* de la voix; et si le *ton* est authentique, il doit la prendre dans le bas; faute de cette observation, on expose les voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *mixtes*, c'est-à-dire mêlés de l'authente et du plagal, ou qui sont en partie prin-

cipaux et en partie collatéraux; on les appelle aussi *tons* ou modes communs : en ces cas, le nom numéral de la dénomination du *ton* se prend de celui des deux qui domine ou qui se fait sentir le plus, surtout à la fin de la pièce.

Quelquefois on fait dans un *ton* des transpositions à la quinte; ainsi, au lieu de *re* dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*, et ainsi de suite: mais si l'ordre et la modulation ne changent pas, le *ton* ne change pas non plus, quoique, pour la commodité des voix, la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le chantre ou l'organiste qui donne l'intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *tons* à celle d'une seule voix, les organistes ont cherché les *tons* de la musique les plus correspondants à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis:

Premier ton	*Re* mineur.
Second ton.	*Sol* mineur.
Troisième ton	*La* mineur ou *sol*.
Quatrième ton.	*La* mineur, finissant sur la dominante.
Cinquième ton.	*Ut* majeur ou *re*.
Sixième ton.	*Fa* majeur.
Septième ton.	*Re* majeur.
Huitième ton.	*Sol* majeur, en faisant sentir le ton d'*ut*.

On auroit pu réduire ces huit *tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'unisson la plus haute note de chaque *ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rabat le plus, et qui s'appelle, en terme de plain-chant, *dominante*: mais, comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des transpositions plus difficiles et moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *tons de l'église* ne sont point asservis aux lois des *tons* de la musique; il n'y est point question de médiante ni de note sensible; le mode y est peu déter-

miné, et on y laisse les semi-tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'échelle, pourvu seulement qu'ils ne produisent ni triton ni fausse-quinte sur la tonique.

TONIQUE, *s. f.* Nom de la corde principale sur laquelle le ton est établi. Tous les airs finissent communément par cette note, surtout à la basse; c'est l'espèce de tierce que porte la *tonique* qui détermine le mode; ainsi l'on peut composer dans les deux modes sur la même *tonique*. Enfin les musiciens reconnoissent cette propriété dans la *tonique*, que l'accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule : lorsqu'on frappe cet accord sur une autre note, ou quelque dissonance est sous-entendue, ou cette note devient *tonique* pour le moment.

Par la méthode des transpositions la *tonique* porte le nom d'*ut* en mode majeur, et de *la* en mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEF TRANSPOSÉE.)

Tonique est aussi le nom donné par Aristoxène à l'une des trois espèces de genre chromatique dont il explique les divisions, et qui est le chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure. (Voyez GENRE.)

Tonique est quelquefois adjectif; on dit corde *tonique*, note *tonique*, accord *tonique*, écho *tonique*, etc.

TOUS, et en italien TUTTI. Ce mot s'écrit souvent dans les parties de symphonie d'un concerto, après cet autre mot *seul* ou *solo* qui marque un récit. Le mot *tous* indique le lieu où finit ce récit, et où reprend tout l'orchestre.

TRAIT. Terme de plain-chant, marquant la psalmodie d'un psaume, ou de quelque verset de psaume, traînée ou allongée sur un air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux chants joyeux de l'*alleluia* et des proses. Le chant des *traits* doit être composé dans le second ou dans le huitième ton; les autres n'y sont pas propres.

TRAIT, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de note appelée autrement *plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION, *s. f.* C'est, dans le chant, une manière d'adoucir le saut d'un intervalle disjoint, en insérant des sons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle.

La *transition* est proprement une tirade non notée; quelquefois aussi elle n'est qu'un port-de-voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un degré diatonique : ainsi, pour passer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *transition* se prend sur l'*ut*.

Transition, dans l'harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de genre ou de ton d'une manière sensible, régulière et quelquefois par des intermédiaires; ainsi, dans le genre diatonique, quand la basse marche de manière à exiger, dans les parties, le passage d'un semi-ton mineur, c'est une *transition* chromatique (voyez CHROMATIQUE); que si l'on passe d'un ton dans un autre à la faveur d'un accord de septième-diminuée, c'est une *transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles musiques, le transport de la signification d'un point à une note séparée par d'autres notes de ce même point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER, *v. a.* et *n.* Ce mot a plusieurs sens en musique.

On *transpose* en exécutant, lorsqu'on *transpose* une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *transpose* en écrivant, lorsqu'on note une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle a été composée; ce qui oblige non seulement à changer la position de toutes les notes dans le même rapport, mais encore à armer la clef différemment, selon les règles prescrites à l'article *Clef transposée*.

Enfin l'on *transpose* en solfiant, lorsque, sans avoir égard au nom naturel des notes, on leur en donne de relatifs au ton, au mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre.

Comme il n'y a que deux modes dans notre musique, composer en tel ou tel ton n'est autre chose que fixer sur telle ou telle tonique celui des deux modes qu'on a choisi; mais, comme l'ordre des sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les toniques comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même mode, on corrige ces différences par le moyen des dièses ou des bémols dont on arme la clef, et qui transportent les deux semitons de la place où ils étoient à celle où ils doivent être pour le mode dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc transposer dans un ton un air composé dans un autre, il s'agit premièrement d'en élever ou abaisser la tonique et toutes les notes d'un ou de plusieurs degrés, selon le ton que l'on a choisi, puis d'armer la clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau ton : tout cela est égal pour les voix; car en appelant toujours *ut* la tonique du mode majeur et *la* celle du mode mineur, elles suivent toutes les affections du mode, sans même y songer. (Voyez SOLFIER.) Mais ce n'est pas pour un symphoniste une attention légère de jouer dans un ton qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide par les notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, et qu'il les altère tout différemment selon la différente manière dont la clef doit être armée pour le ton noté, et pour le ton transposé; de sorte que souvent il doit faire des dièses où il voit des bémols, et *vica versâ*, etc.

C'est, ce me semble, un grand avantage du système de l'auteur de ce Dictionnaire de rendre la musique notée également propre à tous les tons en changeant une seule lettre; cela fait qu'en quelque ton qu'on transpose, les instrumens qui exécutent n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la note, sans jamais avoir l'embarras de la *transposition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une partie *travaille*, quand elle fait beaucoup de notes et de diminutions, tandis que

d'autres parties font des tenues et marchent plus posément.

TREIZIÈME. Intervalle qui forme l'octave de la sixte ou la sixte de l'octave : cet intervalle s'appelle *treizième*, parce qu'il est formé de douze degrés diatoniques, c'est-à-dire de treize sons.

TREMBLEMENT, *s. m.* Agrément du chant que les Italiens appellent *trillo*, et qu'on désigne plus souvent en françois par le mot *cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit aussi jadis le terme de *tremblemeat*, en italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des instruments à archet de battre plusieurs fois la note du même coup d'archet, comme pour imiter le *tremblant* de l'orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE, *s. f.* Ce termè en musique a deux différents sens : dans le calcul, c'est la proportion harmo nique ; dans la pratique, c'est l'accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, et qui est composé d'un son fondamental, de sa tierce majeure et de sa quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, et qu'elle est la source de toute harmonie.

TRIHÉMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons tierce mineure ; ils l'appeloient aussi quelquefois *hémiditon*. (Voyez HÉMI ou SEMI.)

TRILLE ou TREMBLEMENT. (Voyez CADENCE.)

TRIMÈLES. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

TRIMÈRES. Nome qui s'exécutoit en trois modes consécutifs, savoir, le phrygien, le dorien et le lydien. Les uns attribuent l'invention de ce nome composé à Sacadas, Argien, et d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En italien *terzetto*. Musique à trois parties principales ou récitantes. Cette espèce de composition passe pour la plus excellente, et doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les règles générales de contre-point, il y

en a pour le *trio* de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies : ces règles découlent toutes de ce principe, que, l'accord parfait étant composé de trois sons différens, il faut dans chaque accord, pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du *trio*. A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, et que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, et de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De là ces diverses règles de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte, par conséquent d'éviter de frapper à la fois la quinte et l'octave, ou la quarte et la quinte, de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, et de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties ; d'éviter la quarte autant qu'il se peut ; car toutes les parties du *trio*, prises deux à deux, doivent former des *duos* parfaits : de là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe.

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, et qu'on n'entendit jamais de *trio* régulier et harmonieux avoir un chant déterminé et sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *trio* rigoureux est un mauvais genre de musique : aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long-temps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, et quelque peine qu'elle ait coûté à composer.

On doit se rappeler ici ce que j'ai dit au mot DUO. Ces termes *duo* et *trio* s'entendent seulement des parties principales et obligées, et l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages : de sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties peut n'être pourtant qu'un trio.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des

parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des accords que des chants, non contents des difficultés du *trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *double-trio*, dont les parties sont doublées et toutes obligées; ils ont un *double-trio* du sieur Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

TRIPLE, *adj.* Genre de mesure dans laquelle les mesures, les temps ou les aliquotes des temps se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de mesures *triples*, dont Bonocini, Lorenzo Penna, et Brossard après eux, ont surchargé l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberi musicali*, et le troisième son *Dictionnaire*; ces deux classes sont la mesure ternaire ou à trois temps, et la mesure binaire, dont les temps sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens musiciens regardoient la mesure à trois temps comme beaucoup plus excellente que la binaire, et lui donnoient à cause de cela le nom de *mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots MODE, TEMPS, PROLATION, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces mesures selon les diverses valeurs des notes qui les remplissoient, mais, quelles que fussent ces notes, dès que la mesure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de note qui, même sans point, remplissoit exactement une mesure, et se subdivisoit en trois autres notes égales, une pour chaque temps : ainsi, dans la *triple parfaite*, la brève ou carrée valoit, non deux, mais trois semi-brèves ou rondes; et ainsi des autres espèces de mesures *triples:* il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette brève étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-brève; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une mesure juste, dont la semi-brève valoit un temps, c'étoit une nécessité que la brève n'en valût que deux, et ainsi des autres mesures.

C'est ainsi que se formoient les temps de la mesure *triple:*

mais, quant aux subdivisions de ces mêmes temps, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, et je ne connois point d'ancienne musique où les temps soient divisés en raison *sous-triple*.

Les modernes ont aussi plusieurs mesures à trois temps de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, et se remplit d'une blanche pointée, faisant une noire pour chaque temps; toutes les autres sont des mesures appelées doubles, à cause que leur signe est composé de deux chiffres. (Voyez MESURE.)

La seconde espèce de *triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des temps de la mesure, mais à la division de chaque temps en raison *sous-triple*: cette mesure est, comme je viens de le dire, de moderne invention, et se subdivise en deux espèces, mesure à deux temps et mesure à trois temps, dont celles-ci peuvent être considérées comme des mesures doublement *triples*; savoir, 1° par les trois temps de la mesure, et 2° par les trois parties égales de chaque temps; les *triples* de cette dernière espèce s'expriment toutes en mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les mesures *triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus guère usitées.

I. *Triples* de la première espèce, c'est-à-dire dont la mesure est à trois temps, et chaque temps divisé en raison sous-double.

*3	*3	3	3	3	*3
	1	2	4	8	16

II. *Triples* de la deuxième espèce, c'est-à-dire dont la mesure est à deux temps, et chaque temps divisé en *sous-triple*.

*6	6	6	12	*12
2	4	8	8	16

Ces deux dernières mesures se battent à quatre temps.

III. *Triples* composées, c'est-à-dire dont la mesure est

à trois temps, et chaque temps encore divisé en trois parties égales.

$\frac{*9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{*9}{16}$

Toutes ces mesures *triples* se réduisent encore plus simplement à trois espèces, en ne comptant pour telles que celles qui se battent à trois temps; savoir, la *triple* de blanches, qui contient une blanche par temps, et se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *triple* de noires, qui contient une noire par temps, et se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* de croches, qui contient une croche par temps, ou une noire pointée par mesure, et se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez comme dans les exemples ci-dessus, *planche* 3, des exemples de ces diverses mesures *triples*.

TRIPLÉ, *adj*. Un intervalle *triplé* est celui qui est porté à la triple octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'est le nom qu'on donnoit à la partie la plus aiguë dans les commencements du contre-point.

TRITE, *s. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les anciens, la troisième corde du tétracorde, c'est-à-dire la seconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différents tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*, mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois tétracordes aigus. Pour les deux graves, voyez PARYPATE.

Ainsi il y avoit *trite* hyperboléon, *trite* diézeugménon, et *trite* synnéménon. (Voyez SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

Boëce dit que, le système n'étant encore composé que de deux tétracordes conjoints, on donna le nom de *trite* à la cinquième corde qu'on appeloit aussi *paramèse*, c'est-à-dire à la seconde corde en montant du second tétracorde; mais que Lychaon, Samien, ayant inséré une nouvelle corde entre la sixième ou *paranète*, et la *trite*, celle-ci

garda le seul nom de *trite* et perdit celui de *paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle corde. Ce n'est pas là tout-à-fait ce que dit Boëce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle dissonant composé de trois tons, deux majeurs et un mineur, et qu'on peut appeler *quarte-superflue*. (Voyez QUARTE.) Cet intervalle est égal, sur le clavier, à celui de la fausse-quinte; cependant les rapports numériques n'en sont point égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux intervalles égaux de part et d'autre le *triton* n'a de plus qu'un *ton* majeur, au lieu de deux semi-tons majeurs qu'a la fausse-quinte. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus considérable différence de la fausse-quinte et du *triton* est que celui-ci est une dissonance majeure que les parties sauvent en s'éloignant, et l'autre une dissonance mineure, que les parties sauvent en s'approchant.

L'accord du *triton* n'est qu'un renversement de l'accord sensible dont la dissonance est portée à la basse, d'où il suit que cet accord ne doit se placer que sur la quatrième note du ton, qu'il doit s'accompagner de seconde et de sixte, et se sauver de la sixte. (Voyez SAUVER.)

V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du violon; et, quand elle est double, W, elle marque que le premier et le second sont à l'unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des notes qui en marque le ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le temps, c'est-à-dire qui détermine la *valeur* de la note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures, vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *valeur de notes* que la quantité des syllabes, ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu

les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion ; et, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui : de plus, l'examen des manuscrits du quatrième siècle qui sont à la Bibliothèque du roi ne porte point à juger que les diverses figures de notes qu'on y trouve fussent de si nouvelle institution : enfin c'est une chose difficile à croire que durant trois cents ans et plus, qui se sont écoulés entre Gui Arétin et Jean de Muris, la musique ait été totalement privée du rhythme et de la mesure, qui en font l'ame et le principal agrément.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes *valeurs de notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers temps, de cinq sortes de figures, sans compter la ligature et le point : ces cinq sont la maxime, la longue, la brève, la semi-brève, et la minime. (*Planche 7, figure* 1.) Toutes ces différentes notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault ; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches, et, ajoutant de nouvelles notes, de distinguer les *valeurs* par la couleur aussi bien que par la figure.

Les notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *valeur;* quelquefois la maxime valoit deux longues, ou la longue deux brèves ; quelquefois elle en valoit trois ; cela dépendoit du mode. (Voyez MODE.) Il en étoit de même de la brève par rapport à la semi-brève ; et cela dépendoit du temps (voyez TEMPS) ; de même enfin de la semi-brève par rapport à la minime ; et cela dépendoit de la prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc longue double, longue parfaite, longue imparfaite, brève parfaite, brève altérée, semi-brève majeure, et semi-brève mineure ; sept différentes *valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la maxime ni la minime, notes de plus moderne invention. (*Voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beau-

coup d'autres manières de modifier les différentes *valeurs* de ces *notes*, par le point, par la ligature, et par la position de la queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq ou six premières furent la noire, la croche, la double-croche, la triple, et même la quadruple-croche; ce qui feroit onze figures en tout : mais, dès qu'on eut pris l'usage de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures, comme la maxime, qui en valoit huit, la longue, qui en valoit quatre, et la brève ou carrée, qui en valoit deux.

La semi-brève ou ronde, qui vaut une mesure entière, est la plus longue *valeur de notes* demeurée en usage, et sur laquelle on a déterminé les *valeurs* de toutes les autres *notes;* et comme la mesure binaire, qui avoit passé longtemps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus et servit de base à toutes les autres mesures; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple, qui avoit aussi passé pour plus parfaite; la ronde ne valut plus quelquefois trois blanches, mais deux seulement; la blanche deux noires, la noire deux croches, et ainsi de suite jusqu'à la quadruple-croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, et indiquée par le chiffre 3 placé au dessus ou au dessous des notes. (Voyez, *planche 7, figures 1 et 2*, les valeurs et les figures de toutes ces différentes espèces de notes.)

Les ligatures furent aussi abolies en même temps, du moins quant aux changements qu'elles produisoient dans les *valeurs des notes;* les queues, de quelque manière qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe et toujours le même; et enfin la signification du point fut aussi toujours bornée à la moitié de la note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des notes ont été mises, quant à la *valeur,* et où elles sont actuellement. Les silences équivalens sont expliqués à l'article SILENCE.

L'auteur de la Dissertation sur la musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit au mot NOTE quelques unes des raisons qu'il allègue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manières de broder et doubler un air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agréments qui ornent et figurent cet air. A quelque degré qu'on multiplie et charge les *variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnnoisse le fond de l'air que l'on appelle le *simple*, et il faut en même temps que le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui.

Les symphonistes font souvent des *variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers couplets des *Folies d'Espagne* sont autant de *variations* notées; on en trouve souvent aussi dans les chaconnes françaises, et dans de petits airs italiens pour le violon ou le violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au concert spirituel, les *variations* des sieurs Guignon et Mondonville, et plus récemment des sieurs Guignon et Gaviniés, sur des airs du Pont-Neuf, qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de chanson à couplets, qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme jusqu'au règne de Charlemagne; mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, foulon de Vire en Normandie; et comme, pour danser sur ces chants, on s'assembloit dans le Val-de-Vire, ils furent appelés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis, par corruption, *vaudevilles*.

L'air des *vaudevilles* est communément peu musical: comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste on n'y sent, pour l'ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure. Le *vaudeville* appartient exclusivement aux Fran-

çois, et ils en ont de très piquants et de très plaisants.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NOEUD.)

VIBRATION, *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos par des ébranlements légers, mais sensibles, fréquents et successifs, dont chacun s'appelle une *vibration*: ces *vibrations*, communiquées à l'air, portent à l'oreille par ce véhicule la sensation du son, et ce son est grave ou aigu selon que les *vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (Voyez SON.)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les musiciens d'église expriment ce que font ceux d'entre eux qui courent de ville en ville, et de cathédrale en cathédrale, pour attraper quelques rétributions, et vivre aux dépens des maîtres de musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde-à-*vide*, ou corde-à-*jour:* c'est sur les instruments à manche, tels que la viole ou le violon, le son qu'on tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le silet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le son des *cordes-à-vide* est non seulement plus grave, mais plus résonnant et plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne et intercepte le jeu des vibrations: cette différence fait que les bons joueurs de violon évitent de toucher les *cordes-à-vide*, pour ôter cette inégalité du timbre qui fait un mauvais effet quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu; mais aussi, quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son instrument, et dans les tons les plus difficiles l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*, en italien *vivace*: ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie et pleine de feu.

VILLANELLE, *s. f.* Sorte de danse rustique, dont l'air doit

être gai, marqué d'une mesure très sensible : le fond de cet air est ordinairement un couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des doubles ou variations (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE, *s. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la musique italienne, cette partie de remplissage qu'on appelle, dans la musique françoise, quinte ou taille; car les François doublent souvent cette partie, c'est-à-dire en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *viole* sert à lier les dessus aux basses, et à remplir d'une manière harmonieuse le trop grand vide qui resteroit entre deux; c'est pourquoi la *viole* est toujours nécessaire pour l'accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la basse à l'octave, comme il arrive souvent dans la musique italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *violon* dans un orchestre. Les *violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier dessus; et seconds, qui jouent le second dessus : chacune des deux parties a son chef ou guide qui s'appelle aussi le premier; savoir, le premier des premiers, et le premier des seconds. Le premier des premiers *violons* s'appelle aussi *premier violon* tout court; il est chef de tout l'orchestre; c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les symphonistes, qui les remet quand ils manquent, et sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens musiciens appeloient cette partie de la note qu'on a depuis appelée la queue. (Voyez QUEUE.)

VITE, en italien *presto.* Ce mot, à la tête d'un air, indique le plus prompt de tous les mouvements; et il n'a après lui que son superlatif *prestissimo* ou *presto essai, très vite.*

VIVACE. Voyez VIF.

UNISSON, *s. m.* Union de deux sons qui sont au même degré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, et dont l'intervalle, étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, et également tendues, elles seront à l'*unisson :* mais il est faux de dire que deux sons à l'*unisson* se confondent si parfaitement, et aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer; car ils peuvent différer de beaucoup quant au timbre et quant au degré de force; une cloche peut être à l'*unisson* d'une corde de guitare, une vielle à l'unisson d'une flûte, et l'on n'en confondra point les sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*unisson* un intervalle; mais l'*unisson* est à la série des intervalles ce qu'est le zéro à la série des nombres : c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'*unisson*, c'est l'égalité du nombre des vibrations faites en temps égaux par deux sons : dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a intervalle entre les sons qui les donnent. Voyez CORDE, VIBRATION.

On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'*unisson* étoit une consonnance : Aristote prétend que non; Muris assure que si; et le P. Mersenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *consonnance*, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus : si l'on n'entend par ce mot *consonnance* qu'une union de deux sons agréables à l'oreille, l'*unisson* sera consonnance assurément; mais si l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Une question plus importante est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'*unisson* ou d'un intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte; tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie préfèrent l'accord des consonnances à l'identité de l'*unisson;* mais tous ceux qui, sans habitude de l'harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire; l'*unisson* seul leur plaît, ou, tout au plus, l'octave; tout autre intervalle leur paroît discordant : d'où il

s'ensuivroit, ce me semble, que l'harmonie la plus naturelle, et par conséquent la meilleure, est l'*unisson*. (Voyez HARMONIE.)

C'est une observation conmue de tous les musiciens que celle du frémissement et de la résonnance d'une corde au son d'une autre corde montée à l'unisson de la première, ou même à son octave, ou même à l'octave de sa quinte, etc.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le son d'une corde A met l'air en mouvement; si une autre corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque corde n'est susceptible, dans un temps donné, que d'un certain nombre de vibrations. Si les vibrations dont la corde B est susceptible sont égales en nombre à celles de la corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, et la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique : les deux cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la corde A, et qu'il communique à la corde B, sont coïncidentes avec les vibrations de cette corde, et par conséquent augmenteront son mouvement, loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible : alors la corde B rendra du son ; car toute corde sonore qui frémit sonne ; et ce son sera nécessairement à l'*unisson* de celui de la corde A.

Par la même raison, l'octave aiguë frémira et résonnera aussi, mais moins fortement que l'*unisson;* parce que la coïncidence des vibrations et par conséquent l'impulsion de l'air y est moins fréquente de la moitié; elle l'est encore moins dans la douzième ou quinte redoublée, et moins dans la dix-septième ou tierce majeure triplée, dernière des consonnances qui frémisse et résonne sensiblement et directement; car, quant à la tierce mineure et aux sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux cordes sont susceptibles en temps égal sont commensura

bles, on ne peut douter que le son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au delà des quatre accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque *unisson;* car un son quelconque donne toujours l'*unisson* de ses aliquotes : mais, comme il ne sauroit donner l'*unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du mode mineur.

UNISSONI. Ce mot italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une partition sur la portée vide du second violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du premier; et ce même mot, écrit sur la portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux-arts ont quelque *unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit; car l'attention partagée ne se repose nulle part; et quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a dans la musique une *unité* successive qui se rapporte au sujet, et par laquelle toutes les parties bien liées composent un seul tout dont on aperçoit l'ensemble et tous les rapports.

Mais il y a une *unité* d'objet plus fine, plus simultanée, et d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la musique et la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos psaumes à quatre parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette harmonie pleine et nerveuse, et les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner : mais à peine en ai-je écouté la suite pendant

quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu à peu; bientôt il me lasse, et je suis enfin ennuyé de n'entendre que des accords.

Cet effet ne m'arrive point quand j'entends de bonne musique moderne, quoique l'harmonie en soit moins vigoureuse; et je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, et l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux musiques, dont l'une n'est seulement qu'une suite d'accords, et l'autre est une suite de chant : or, le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui la suivent de près; mais le plaisir de la mélodie et du chant est un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur, et que l'artiste peut toujours soutenir et renouveler à force de génie.

La musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt et l'attention. Mais comment, dans nos systèmes d'accords et d'harmonie, la musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque partie a son chant propre, tous ces chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, et ne feront plus de chant; si toutes les parties font le même chant, l'on n'aura plus d'harmonie, et le concert sera tout à l'unisson.

La manière dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie a levé cette difficulté sans la voir, et en a même tiré avantage, est bien remarquable: l'harmonie, qui devroit étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet; et quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies on n'entend sortir qu'un seul et même chant. C'est là ce que j'appelle *unité de mélodie*.

Voici comment l'harmonie concourt elle-même à cette *unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos modes qui caractérisent nos chants, et nos modes sont fondés sur notre harmonie : toutes les fois donc que l'harmonie renforce ou détermine le sentiment du mode et de la modulation, elle ajoute à l'expression du chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'art du compositeur est donc, relativement à l'*unité de mélodie*, 1° quand le mode n'est pas assez déterminé par le chant, de le déterminer mieux par l'harmonie; 2° de choisir et tourner ses accords de manière que le son le plus saillant soit toujours celui qui chante, et que celui qui le fait le mieux sortir soit à la basse; 3° d'ajouter à l'énergie de chaque passage par des accords durs, si l'expression est dure, et doux, si l'expression est douce; 4° d'avoir égard dans la tournure de l'accompagnement au *forte-piano* de la mélodie; 5° enfin de faire en sorte que le chant des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le soutienne, le seconde, et lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la musique vient toute de l'harmonie, donne l'exemple d'un même intervalle, qu'il appelle un même chant, lequel prend des caractères tout différens selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car, dans tous les exemples qu'il donne, l'accompagnement de la basse ne sert qu'à déterminer le chant : un simple intervalle n'est pas un chant, il ne devient chant que quand il a sa place assignée dans le mode; et la basse, en déterminant le mode et le lieu du mode qu'occupe cet intervalle, détermine alors cet intervalle à être tel ou tel chant; de sorte que si, par ce qui précède l'intervalle dans la même partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune basse : ainsi l'harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la

voix chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

« Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène, « 1° que la *voix* de chant passe d'un degré d'élévation ou « d'abaissement à un autre degré, c'est-à-dire d'un ton à « l'autre, par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sé- « pare ; au lieu que celle du discours s'élève et s'abaisse « par un mouvement continu ; 2° que la *voix* de chant se « soutient sur le même ton, considéré comme un point « indivisible, ce qui n'arrive pas dans la simple pronon- « ciation.

« Cette marche par sauts et avec des repos est en effet « celle de la *voix* de chant : mais n'y a-t-il rien de plus « dans le chant ? Il y a eu une déclamation tragique qui « admettoit le passage par saut d'un ton à l'autre, et le re- « pos sur un ton : on remarque la même chose dans cer- « tains orateurs : cependant cette déclamation est encore « différente de la *voix* de chant.

« M. Dodard, qui joignoit à l'esprit de discussion et de « recherche la plus grande connoissance de la physique, « de l'anatomie, et du jeu des parties du corps humain, « avoit particulièrement porté son attention sur les organes « de la *voix*. Il observe, 1° que tel homme, dont la *voix* « de parole est déplaisante, a le chant très agréable, et au « contraire ; 2° que si nous n'avons pas entendu chanter « quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de sa « voix de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à sa *voix* « de chant.

« M. Dodard, en continuant ses recherches, découvrit « que dans la voix de chant il y a, de plus que dans celle « de la parole, un mouvement de tout le larynx, c'est-à- « dire de la partie de la trachée-artère qui forme comme « un nouveau canal qui se termine à la glotte, qui en en- « veloppe et soutient les muscles. La différence entre les « deux *voix* vient donc de celle qu'il y a entre le larynx « assis et en repos sur ses attaches, dans la parole, et ce

« même larynx suspendu sur ses attaches, en action, et « mu par un balancement de haut en bas et de bas en « haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement « des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se sou- « tiennent à la même place contre le fil de l'eau; quoique « les ailes des uns et les nageoires des autres paroissent « immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations, « mais si courtes et si promptes, qu'elles sont impercep- « tibles.

« Le balancement du larynx produit, dans la *voix* de « chant, une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple « parole. L'ondulation soutenue et modérée dans les belles « *voix* se fait trop sentir dans les voix chevrotantes ou « foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec « les cadences et les roulements, qui se font par des mou- « vements très prompts et très délicats de l'ouverture de « la glotte, et qui sont composés de l'intervalle d'un ton « ou d'un demi-ton.

« La *voix*, soit du chant, soit de la parole, vient tout « entière de la glotte pour le son et pour le ton; mais l'on- « dulation vient entièrement du balancement de tout le « larynx; elle ne fait point partie de la *voix*, mais elle en « affecte la totalité.

« Il résulte de ce qui vient d'être exposé que la *voix* de « chant consiste dans la marche par saut d'un ton à un « autre dans le séjour sur les tons, et dans cette ondula- « tion du larynx qui affecte la totalité et la substance même « du son. »

Quoique cette explication soit très nette et très philosophique, elle laisse, à mon avis, quelque chose à désirer, et ce caractère d'ondulation donné par le balancement du larynx à la *voix* de chant ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts, et le séjour sur les tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne sont pas pour cette *voix* des caractères spécifiques.

Car, premièrement, on peut à volonté donner ou ôter à

la *voix* cette ondulation quand on chante, et l'on n'en chante pas moins quand on file un son tout uni sans aucune espèce d'ondulation; secondement, les sons des instruments ne diffèrent en aucune sorte de ceux de la *voix* chantante, quant à leur nature de sons musicaux, et n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation; troisièmement cette ondulation se forme dans le ton et non dans le timbre: la preuve en est que, sur le violon et sur d'autres instruments, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la corde, laquelle, ainsi raccourcie et rallongée alternativement et presque imperceptiblement, rend deux sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodard, ne consiste pas dans un balancement très léger du même son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux sons très voisins; et quand les sons sont trop éloignés et que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrotement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *voix* de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables, au lieu que, dans la *voix* parlante, ou les sons ne sont pas assez soutenus, et, pour ainsi dire, assez unis pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a faites M. Dodard sur les différences de la *voix* de parole et de la *voix* de chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment: car, comme il y a des langues plus ou moins harmonieuses, dont les accents sont plus ou moins musicaux, on remarque aussi dans ces langues que les *voix* de parole et de chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même porportion: ainsi, comme la langue italienne est

plus musicale que la françoise, la parole s'y éloigne moins du chant; et il est plus aisé d'y reconnoître au chant l'homme qu'on a entendu parler. Dans une langue qui seroit tout harmonieuse, comme étoit au commencement la langue grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de chant seroit nulle; on n'auroit que la même *voix* pour parler et pour chanter: peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop peut-être sur les différents genres de *voix*: je reviens à la *voix* de chant, et je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque individu a sa *voix* particulière qui se distingue de toute autre *voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, et qui, formant autant d'espèces de *voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui distingue les *voix* n'est pas celui qui se tire de leur timbre ou de leur volume, mais du degré qu'occupe ce volume dans le système général des sons.

On distingue donc généralement les *voix* en deux classes, savoir, les *voix* aiguës et les *voix* graves. La différence commune des unes aux autres est à peu près d'une octave; ce qui fait que les *voix* aiguës chantent réellement à l'octave des *voix* graves, quand elles semblent chanter à l'unisson.

Les *voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits; les *voix* aiguës sont celles des femmes: les eunuques et les enfans ont aussi à peu près le même diapason de *voix* que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le fausset; mais, de toutes les *voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les castrati, qu'il n'y a point d'espèce comparable à celle des femmes ni pour l'étendue ni pour la beauté du timbre. La voix des enfants a peu de consistance, et n'a point de bas; celle des eunuques au contraire n'a d'éclat

que dans le haut ; et pour le fausset, c'est le plus désagréable de tous les timbres de la *voix* humaine : il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les chœurs du concert spirituel, et d'en comparer les dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différents diapasons réunis et mis en ordre forment une étendue générale d'à peu près trois octaves, qu'on a divisées en quatre parties, dont trois, appelées *haute-contre*, *taille* et *basse*, appartiennent aux *voix* graves ; et la quatrième seulement, qu'on appelle *dessus*, est assignée aux *voix* aiguës ; sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *voix* ordinaires qu'on peut fixer à peu près à une dixième majeure, en mettant deux degrés d'intervalle entre chaque espèce de *voix* et celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le système général des *voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois octaves, ne devroit enfermer que deux octaves et deux tons : c'étoit en effet à cette étendue que se bornèrent les quatre parties de la musique longtemps après l'invention du contre-point, comme on le voit dans les compositions du quatorzième siècle, où la même clef, sur quatre positions successives, de ligne en ligne, sert pour la basse, qu'ils appeloient *tenor*, pour la taille, qu'ils appeloient *contratenor*, pour la haute-contre, qu'ils appeloient *mottetus*, et pour le dessus qu'ils appeloient *triplum*. Cette distribution devoit rendre, à la vérité, la composition plus difficile, mais en même temps l'harmonie plus serrée et plus agréable.

II. Pour pousser le système vocal à l'étendue de trois octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six parties au lieu de quatre ; et rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'harmonie, qui ne comporte pas tant de sons différens, mais par rapport aux *voix*, qui sont actuellement assez mal distribuées : en effet pourquoi trois parties dans les *voix* d'hommes et une seulement dans les *voix* de femmes, si la totalité de

celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on mesure l'intervalle des sons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës aux sons les plus graves des *voix* féminines les plus graves, qu'on fasse la même chose pour les *voix* d'hommes; et non seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois parties d'un côté et une seule de l'autre, mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont, mais voir encore ce qu'elles pourroient être, et considérer que l'usage contribue beaucoup à former les *voix* sur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des basses, des hautes-contre, et où l'on ne fait aucun cas des bas-dessus, les *voix* d'hommes prennent différens caractères, et les *voix* de femmes n'en gardent qu'un seul; mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau bas-dessus que de la voix la plus aiguë, il se trouve parmi les femmes de très belles *voix* graves qu'ils appellent *contrálti*, et de très belles *voix* aiguës qu'ils appellent *soprani*: au contraire, en *voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *tenori*: de sorte que s'il n'y a qu'un caractère de *voix* de femmes dans nos opéras, dans les leurs il n'y a qu'un caractère de *voix* d'hommes.

A l'égard des chœurs, si généralement les parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en plusieurs lieux, et singulièrement à Venise, de très belles musiques à grand chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *voix* entre elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige souvent d'en subdiviser plusieurs: c'est ainsi qu'on divise les basses en basses-contre et en basses-tailles, les tailles en hautes-tailles et concordants, les dessus en premiers et seconds; mais dans tout cela on n'aperçoit rien de fixe, rien de réglé

sur quelque principe. L'esprit général des compositeurs françois est toujours de forcer les *voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux basses et hautes-contre qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la taille, partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *voix humaine* par excellence, elle est déja bannie de nos opéras, où l'on ne veut rien de naturel ; et, par la même raison, elle ne tardera pas à l'être de toute la musique françoise.

On distingue encore les *voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *voix* fortes dont les sons sont forts et bruyants ; des *voix* douces dont les sons sont doux et flûtés ; de grandes *voix* qui ont beaucoup d'étendue ; de belles *voix* dont les sons sont pleins, justes et harmonieux. Il y a aussi les contraires de tout cela. Il y a des *voix* dures et pesantes ; il y a des *voix* flexibles et légères ; il y en a dont les beaux sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *medium*, à d'autres dans le bas. Il y a aussi des *voix* égales, qui font sentir le même timbre dans toute leur étendue. C'est au compositeur à tirer parti de chaque *voix* par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au théâtre un opéra, c'est toujours de nouvelle musique, les compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même musique dure des siècles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *voix* de même espèce ; et c'est peut-être une des raisons pourquoi le chant françois, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant et plus lourd.

La *voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paroît avoir été celle du chevalier Balthasar Ferri, Pérousin, dans le siècle dernier, chanteur unique et prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les souverains de l'Europe, qui

fut comblé de biens et d'honneurs durant sa vie, et dont toutes les muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talents et la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme; et l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait et si rare étoit même au dessus de l'envie. Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa *voix* ni les graces de son chant; il avoit au plus haut degré tous les caractères de perfection dans tous les genres : il étoit gai, fier, grave, tendre à sa volonté, et les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *voix*, je n'en citerai qu'un seul : il montoit et redescendoit tout d'une haleine deux octaves pleines par un trille continuel marqué par tous les degrés chromatiques, avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet accompagnement sous la note où il se trouvoit, soit bémol, soit dièse, on sentoit à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs.

On appelle encore *voix* les parties vocales et récitantes pour lesquelles une pièce de musique est composée; ainsi l'on dit un mottet à *voix* seule, au lieu de dire un mottet en récit; une cantate à deux *voix*, au lieu de dire une cantate en duo ou à deux parties, etc. (Voyez Duo, Trio, etc.)

Volte, *s. f.* Sorte d'air à trois temps, propre à une danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours et retours, d'où lui est venu le nom de *volte*. Cette danse étoit une espèce de gaillarde, et n'est plus en usage depuis long-temps.

Volume. Le *volume* d'une voix est l'étendue ou l'intervalle qui est entre le son le plus aigu et le son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf tons; les plus grandes voix ne passent guère les deux octaves en sons bien justes et bien pleins.

UPINGE. Sorte de chanson consacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La première des six syllabes de la gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des transpositions on appelle toujours *ut* la tonique des modes majeurs et la médiante des modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette syllabe *ut* trop sourde, lui substituent, en solfiant, la syllabe *do*.

Z.

ZA. Syllabe par laquelle on distingue, dans le plain-chant, le *si* bémol du *si* naturel, auquel on laisse le nom de *si*.

FIN DU DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

ÉCRITS
SUR
LA MUSIQUE.

PROJET

CONCERNANT

DE NOUVEAUX SIGNES

POUR LA MUSIQUE,

LU PAR L'AUTEUR A L'ACADÉMIE DES SCIENCES, LE 22 AOUT 1742.

Ce projet tend à rendre la musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre, et beaucoup moins diffuse.

Il paraît étonnant que les signes de la musique étant restés aussi long-temps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères, et non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre; mais de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la musique ordinaire, en avaient presque tous les inconvéniens, aucun que je sache n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais inconvéniens de leur art, de la perfection actuelle duquel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupirs, etc., donne une foule de signes et de combinaisons, d'où résultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la mémoire des écoliers; de façon que, l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que

la difficulté est toute dans l'observation des règles, et non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens remédiera aussi à l'autre; et dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples et en moindre quantité, ils auront par là même plus de précision, et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il est avantageux outre cela que ces signes soient déjà connus, afin que l'attention soit moins partagée, et faciles figurer, afin de rendre la musique plus commode.

Il faut pour cet effet considérer deux objets principaux chacun en particulier; le premier doit être l'expression de tous les sons possibles, et l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental, pourvu que ce son soit nettement exprimé, et que la relation soit facile à connoître: avantages que n'a déjà point la musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-temps étudiés.

Prenant *ut* pour ce son fondamental, auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut, re, mi, fa, sol, la, si,* par les sept chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la résoudre, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire du point. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'octave qui est au dessus, et qui commence à l'*ut* d'en haut, alors je mets un point au dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave; et ce point une fois placé,

c'est un indice que non seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré.

Au contraire, si je veux passer à l'octave qui est au dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au dessous, vous passez dans l'inférieure : et quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au dessous ou au dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou descendiez d'une octave, mais à chaque point vous passez dans une octave différente de celle où vous êtes par rapport au son fondamental *ut* d'en bas, lequel ainsi se trouve bien dans la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers du mot d'octave qu'abusivement, et pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'est composée que de sept notes, le 1 d'en haut qui commence une autre octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut*, qui, par la transposition, doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs et celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique; et, pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimerait cette corde sur le clavier dans l'ordre naturel; c'est-à-dire que le chiffre de la marge, qu'on peut appeler la clef, désigne la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être tonique dans les tons majeurs, et médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connaissance de cette clef n'est que pour les instrumens, et ceux qui chantent n'ont pas besoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms sont toujours conservés aux mêmes notes : c'est-à-dire que l'art de solfier toute musique possible consiste précisément à connaître sept caractères uniques et invariables, qui ne changent ja-

neur sur tous les sons de l'instrument, chose qu'il faut toujours savoir, quelque méthode qu'on adopte; alors, qu'on leur mette ma musique entre les mains, j'ose répondre qu'elle ne les embarrassera pas un quart d'heure.

On serait surpris si l'on faisait attention à la quantité de livres et de préceptes qu'on a donnés sur la transposition; ces gammes, ces échelles, ces clefs supposées, font le fatras le plus ennuyeux qu'on puisse imaginer; et tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très simple, que, dès que la corde fondamentale du ton est connue sur le clavier naturel comme tonique, c'est-à-dire comme *ut* ou *la*, elle détermine seule le rapport et le ton de toutes les autres notes, sans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des sons qui s'y présentent à tout moment.

Le dièse s'exprime par une petite ligne qui croise la note en montant de gauche à droite. *Sol* diésé, par exemple, s'exprime ainsi 5̸, *fa* diésé, ainsi 4̸. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant 7, 2; et ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièse et du bémol; et, dès que les signes qui les expriment seront inhérens à la note, le bécarre deviendra entièrement superflu: je le retranche donc comme inutile; je le retranche encore comme équivoque, puisque les musiciens s'en servent souvent en deux sens absolument opposés, et laissent ainsi l'écolier dans une incertitude continuelle sur son véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement, de manière à représenter ce qu'elle était dans le ton d'où l'on sort, et ce qu'elle est dans celui où l'on entre; ce que l'on fait par une double note séparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions: le chiffre qui est au-dessus exprime la note dans le ton d'où l'on sort, et celui de dessous représente la même note dans le ton où l'on

entre; en un mot, le chiffre inférieur indique le nom de la note, et le chiffre supérieur sert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les sons imaginables en quelque ton que l'on puisse être ou que l'on veuille entrer. Il faut passer à présent à la seconde partie, qui traite des valeurs des notes et de leurs mouvemens.

Les musiciens reconnaisent au moins quatorze mesures différentes dans la musique : mesures dont la distinction brouille l'esprit des écoliers pendant un temps infini. Or, je soutiens que tous les mouvemens de ces différentes mesures se réduisent uniquement à deux, savoir, mouvement à deux temps, et mouvement à trois temps; et j'ose défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puisse exprimer avec toute la précision possible par l'une de ces deux mesures. Je commencerai donc par faire main basse sur tous ces chiffres bizarres, réservant seulement le deux et le trois, par lesquels, comme on verra tout à l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens possibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la mesure ne se confonde point avec ceux des notes, je l'en distingue en le faisant plus grand et en le séparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à présent d'exprimer les temps et les valeurs des notes qui les remplissent.

Un défaut considérable dans la musique est de représenter, comme valeurs absolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations : car il est sûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, etc., est déterminée non par la qualité de la note, mais par celle de la mesure, où elle se trouve : de là vient qu'une noire, dans une certaine mesure, passera beaucoup plus vite qu'une croche dans une autre; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire; et de là vient encore que les musiciens de province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à la valeur absolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois temps simples beaucoup plus vite qu'une autre à trois huit; ce qui dépend du caprice du compositeur, et de quoi les opéras présentent des exemples à chaque instant.

D'ailleurs la division sous-double des notes et de leurs valeurs, telle qu'elle est établie, ne suffit pas pour tous les cas ; et si, par exemple, je veux passer trois notes égales dans un temps d'une mesure à deux, à trois, ou à quatre, il faut ou que le musicien le devine, ou que je l'en instruise par un signe étranger qui fait exception à la règle.

Enfin c'est encore un autre inconvénient de ne point séparer les temps ; il arrive de là que, dans le milieu d'une grande mesure, l'écolier ne sait où il en est, surtout lorsque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches et de doubles croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

La séparation de chaque temps par une virgule remédie à tout cela avec beaucoup de simplicité. Chaque temps compris entre deux virgules contient une note ou plusieurs. S'il ne comprend qu'une note, c'est qu'elle remplit tout ce temps-là, et cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque temps, la chose n'est pas plus difficile : divisez ce temps en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, et passez-les de sorte que tous les temps soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un temps s'appelleront des demis, celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, etc.

Mais lorsqu'un temps se trouve partagé de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul temps une noire et deux croches, je considère ce temps comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première, et les deux croches ensemble la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au dessus ou au dessous d'elles, et cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, etc.

Si l'on a une note qui remplisse seule une mesure entière, il suffit de la placer seule entre les deux lignes qui renferment la mesure ; et, par la même règle que je viens d'établir, cela signifie que cette note doit durer toute la mesure entière.

A l'égard des tenues, je me sers aussi du point pour les exprimer, mais d'une manière bien plus avantageuse que celle qui est en usage: car, au lieu de lui faire valoir précisément la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'est déterminée que par la place qu'il occupe; c'est-à-dire que, si le point remplit seul un temps ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute cette mesure; et, si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, et doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant le nombre de notes que renferme ce temps-là, en y comprenant le point.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le verra par les exemples, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves; ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure: c'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires, qui distrairaient l'attention, et n'exprimeraient rien de plus que la simplicité des miens.

Les silences n'ont besoin que d'un seul signe. Le zéro paraît le plus convenable; et, les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position et par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue et qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Ce système renferme, sans contredit, des avantages essentiels par dessus la méthode ordinaire.

En premier lieu, la musique sera du double et du triple plus aisée à apprendre:

1° Parce qu'elle contient beaucoup moins de signes;

2° Parce que ces signes sont plus simples;

3° Parce que, sans autre étude, les caractères mêmes des notes y représentent leurs intervalles et leurs rapports, au lieu que ces rapports et ces intervalles sont très difficiles à trouver, et demandent une grande habitude par la musique ordinaire;

4° Parce qu'un même caractère ne peut jamais avoir qu'un même nom; au lieu que, dans le système ordinaire, chaque position peut avoir sept noms différens sur chaque clef, ce qui cause une confusion dont les écoliers ne se tirent qu à force de temps, de peine, et d'opiniâtreté;

5° Parce que les temps y sont mieux distingués que dans la musique ordinaire, et que les valeurs des silences et des notes y sont déterminées d'une manière plus simple et plus générale;

6° Parce que, le mode étant toujours connu, il est toujours aisé de préluder et de se mettre au ton: ce qui n'arrive pas dans la musique ordinaire, où souvent les écoliers s'embarrassent ou chantent faux, faute de bien connaître le ton où ils doivent chanter.

En second lieu, la musique en est plus commode et plus aisée à noter, occupe moins de volume; toute sorte de papier y est propre, et les caractères de l'imprimerie suffisant pour la noter, les compositeurs n'auront plus besoin de faire de si grands frais pour la gravure de leurs pièces, ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compositeurs y trouveraient encore cet autre avantage non moins considérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie et leurs accords seroient connus par la seule inspection des signes, et sans ces sauts d'une clef à l'autre qui demandent une habitude bien longue, et que plusieurs n'atteignent jamais parfaitement.

DISSERTATION

SUR

LA MUSIQUE MODERNE.

PRÉFACE.

S'il est vrai que les circonstances et les préjugés décident souvent du sort d'un ouvrage, jamais auteur n'a dû plus craindre que moi. Le public est aujourd'hui si indisposé contre tout ce qui s'appelle nouveauté, si rebuté de systèmes et de projets, surtout en fait de musique, qu'il n'est plus guère possible de lui rien offrir en ce genre, sans s'exposer à l'effet de ses premiers mouvemens, c'est-à-dire à se voir condamné sans être entendu.

D'ailleurs il faudrait surmonter tant d'obstacles, réunis non par la raison, mais par l'habitude et les préjugés, bien plus forts qu'elle, qu'il ne paraît pas possible de forcer de si puissantes barrières. N'avoir que la raison pour soi, ce n'est pas combattre à armes égales, les préjugés sont presque toujours sûrs d'en triompher; et je ne connais que le seul intérêt capable de les vaincre à son tour.

Je serais rassuré par cette dernière considération, si le public était toujours bien attentif à juger de ses vrais intérêts : mais il est pour l'ordinaire assez nonchalant pour en laisser la direction à gens qui en ont de tout opposés; et il aime mieux se plaindre éternellement d'être mal servi, que de se donner des soins pour l'être mieux.

C'est précisément ce qui arrive dans la musique : on se récrie sur la longueur des maîtres et sur la difficulté de l'art, et l'on rebute ceux qui proposent de l'éclaircir et de l'abréger. Tout le monde convient que les caractères de la musique sont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet art : cependant on se défend contre toute proposition de les réformer, comme contre un danger affreux. Imaginer d'autres signes que ceux dont s'est servi le divin Lulli est non seulement la plus haute extravagance dont l'esprit humain soit capable, mais c'est encore une espèce de sacrilége. Lulli est un dieu dont le doigt est venu fixer à jamais l'état de ces sacrés caractères : bons ou mauvais, il n'importe; il faut qu'ils soient éternisés par ses ouvrages. Il n'est plus permis d'y toucher sans se rendre criminel; et il faudra, au pied de la lettre, que tous les jeunes gens qui apprendront désormais la musique paient un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de Lulli.

Si ce ne sont pas là les propres termes, c'est du moins le sens des objections que j'ai ouï faire cent fois contre tout projet qui tendrait à réformer cette partie de la musique. Quoi! faudra-t-il jeter au feu tous nos auteurs, tout renouveler? Lalande, Bernier, Corelli, tout cela

serait donc perdu pour nous? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager? et quels seraient les musiciens qui voudraient se résoudre à redevenir écoliers?

Je ne sais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections; mais il me semble qu'en les réduisant en maximes, et en détaillant un peu les conséquences, on en ferait des aphorismes fort singuliers, pour arrêter tout court le progrès des lettres et des beaux arts.

D'ailleurs, ce raisonnement porte absolument à faux; et l'établissement des nouveaux caractères, bien loin de détruire les anciens ouvrages, les conserverait doublement par les nouvelles éditions qu'on en ferait, et par les anciennes, qui subsisteraient toujours. Quand on a traduit un auteur, je ne vois pas la nécessité de jeter l'original au feu. Ce n'est donc ni l'ouvrage en lui-même, ni les exemplaires qu'on risquerait de perdre; et remarquez surtout que, quelque avantageux que pût être un nouveau système, il ne détruirait jamais l'ancien avec assez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'usage; les livres en seraient usés avant que d'être inutiles, et quand ils ne serviraient que de ressource aux opiniâtres, on trouverait toujours assez à les employer.

Je sais que les musiciens ne sont pas traitables sur ce chapitre. La musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des doubles croches; et, dès que ces figures cesseraient d'affecter leurs yeux, ils ne croiraient jamais voir réellement de la musique. La crainte de redevenir écoliers, et surtout le train de cette habitude qu'ils prennent pour la science même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur proposerait en ce genre. Il ne faut donc pas compter sur leur approbation; il faut même compter sur toute leur résistance, dans l'établissement des nouveaux caractères, non pas comme bons ou comme mauvais en eux-mêmes, mais simplement comme nouveaux.

Je ne sais quel aurait été le sentiment particulier de Lulli sur ce point, mais je suis presque sûr qu'il était trop grand homme pour donner dans ces petitesses : Lulli aurait senti que sa science ne tenait point à des caractères; que ses sons ne cesseraient jamais d'être des sons divins, quelques signes qu'on employât pour les exprimer; et qu'enfin c'était toujours un service important à rendre à son art et au progrès de ses ouvrages, que de les publier dans une langue aussi énergique, mais plus facile à entendre, et qui par là deviendrait plus universelle, dût-il en coûter l'abandon de quelques vieux exemplaires, dont assurément il n'aurait pas cru que le prix fût à comparer à la perfection générale de l'art.

Le malheur est que ce n'est pas à des Lulli que nous avons affaire. Il est plus aisé d'hériter de sa science que de son génie. Je ne sais pourquoi la musique n'est pas amie du raisonnement. Mais si ses élèves sont si scandalisés de voir un confrère réduire son art en principes, l'ap-

profondir, et le traiter méthodiquement, à plus forte raison ne souffriraient-ils pas qu'on osât attaquer les parties mêmes de cet art.

Pour juger de la façon dont on y serait reçu, on n'a qu'à se rappeler combien il a fallu d'années de lutte et d'opiniâtreté pour substituer l'usage du *si* à ces grossières nuances qui ne sont pas même encore abolies partout. On convenait bien que l'échelle était composée de sept sons différents; mais on ne pouvait se persuader qu'il fût avantageux de leur donner à chacun un nom particulier, puisqu'on ne s'en était pas avisé jusque là, et que la musique n'avait pas laissé d'aller son train.

Toutes ces difficultés sont présentes à mon esprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des lecteurs : malgré cela, je ne saurais croire qu'elles puissent tenir contre les vérités de démonstration que j'ai à établir. Que tous les systèmes qu'on a proposés en ce genre aient échoué jusqu'ici, je n'en suis point étonné : même, à égalité d'avantages et de défauts, l'ancienne méthode devait sans contredit l'emporter, puisque, pour détruire un système établi, il faut que celui qu'on veut substituer lui soit préférable, non seulement en les considérant chacun en lui-même et par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raisons d'ancienneté et tous les préjugés qui le fortifient.

C'est ce cas de préférence où le mien me paraît être, et où l'on reconnaîtra qu'il est en effet s'il conserve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en sauve les inconvéniens, et enfin s'il résout les objections extérieures qu'on oppose à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'elle est en soi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils seront discutés dans le corps de l'ouvrage, et l'on ne peut savoir à quoi s'en tenir qu'après l'avoir lu. Pour le troisième, rien n'est si simple à décider; il ne faut pour cela qu'exposer le but même de mon projet, et les effets qui doivent résulter de son exécution.

Le système que je propose roule sur deux objets principaux; l'un de noter la musique et toutes ses difficultés d'une manière plus simple, plus commode, et sous un moindre volume.

Le second et le plus considérable est de la rendre aussi aisée à apprendre qu'elle a été rebutante jusqu'à présent, d'en réduire les signes à un plus petit nombre, sans rien retrancher de l'expression, et d'en abréger les règles de façon à faire un jeu de la théorie, et à n'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, sans que la difficulté de la note y puisse jamais entrer pour rien.

Il est aisé de justifier par l'expérience qu'on apprend la musique en deux et trois fois moins de temps par ma méthode que par la méthode ordinaire; que les musiciens formés par elle seront plus sûrs que les autres à égalité de science; et qu'enfin sa facilité est telle, que, quand on voudrait s'en tenir à la musique ordinaire, il faudrait toujours com-

mencer par la mienne pour y parvenir plus sûrement et en moins de temps. Proposition qui, toute paradoxe qu'elle paraît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or, ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes et sans ressource. En premier lieu, la musique notée suivant l'ancien système ne sera point inutile, et il ne faudra point se tourmenter pour la jeter au feu, puisque les élèves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la musique ordinaire en moins de temps encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément. Comme ils sauront donc également l'une et l'autre sans y avoir employé plus de temps, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne musique est inutile.

Supposons des écoliers qui n'aient pas des années à sacrifier, et qui veuillent bien se contenter de savoir en sept ou huit mois de temps chanter à livre ouvert sur ma note, je dis que la musique ordinaire ne sera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce temps-là ils ne la sauront pas exécuter à livre ouvert; peut-être même ne la déchiffreront-ils pas sans peine: mais enfin ils la déchiffreront; car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mesure et celle de l'intonation, il suffira de sacrifier cinq ou six leçons dans le septième mois à leur en expliquer les principes par ceux qui leur seront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aisément par eux-mêmes, et sans le secours d'aucun maître; et quand ils ne voudraient pas se donner ce soin, toujours seront-ils capables de traduire sur-le-champ toute sorte de musique par la leur, et par conséquent ils seraient en état d'en tirer parti même dans un temps où elle est encore indéchiffrable pour les écoliers ordinaires.

Les maîtres ne doivent pas craindre de redevenir écoliers: ma méthode est si simple qu'elle n'a besoin que d'être lue, et non pas étudiée; et j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveraient viendraient plus des dispositions de leur esprit que de l'obscurité du système, puisque des dames, à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer, ont chanté sur-le-champ, et à livre ouvert, de la musique notée suivant cette méthode, et ont elles-mêmes noté des airs fort correctement, tandis que des musiciens du premier ordre auraient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les musiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne se piquent guère de juger des choses sans préjugés et sans passion; et communément ils les considèrent bien moins par ce qu'elles sont en elles-mêmes que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il est vrai que, même en ce sens-là, ils n'auraient nul sujet de s'opposer au succès de mon système, puisque, dès qu'il est publié, ils en sont les maîtres aussi bien que moi, et que la facilité qu'il introduit dans la musique devant naturellement lui donner un cours plus universel, ils n'en seront que

plus occupés en contribuant à le répandre. Il est cependant très probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, et qu'il n'y a que le goût décidé du public qui puisse les engager à cultiver un système dont les avantages paraissent autant d'innovations dangereuses contre la difficulté de leur art.

Quand je parle des musiciens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces messieurs qui font l'honneur de cet art par leur caractère et par leurs lumières. Il n'est que trop connu que ce qu'on appelle peuple domine toujours par le nombre dans toutes les sociétés et dans tous les états, mais il ne l'est pas moins qu'il y a partout des exceptions honorables; et tout ce qu'on pourrait dire en particulier contre la profession de la musique, c'est que le peuple y est peut-être un peu plus nombreux, et les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en soit, quand on voudrait supposer et grossir tous les obstacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne saurait nier ce fait, plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux et trois mille personnes qui, avec beaucoup de dispositions, n'apprendront jamais la musique par l'unique raison de sa longueur et de sa difficulté. Quand je n'aurais travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité sans réplique. Et qu'on ne dise pas que cette méthode ne leur servira de rien pour exécuter sur la musique ordinaire; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection, il sera d'autant moins nécessaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura soin de leur donner des éditions des meilleures pièces de musique de toute espèce, et des recueils périodiques d'airs à chanter et de symphonie, en attendant que le système soit assez répandu pour en rendre l'usage universel.

Enfin, si l'on outrait assez la défiance pour s'imaginer que personne n'adopterait mon système, je dis que, même dans ce cas-là, il serait encore avantageux aux amateurs de l'art de le cultiver pour leur commodité particulière. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet ouvrage feront assez comprendre les avantages de mes signes sur les signes ordinaires, soit pour la facilité, soit pour la précision. On peut avoir en cent occasions des airs à noter sans papier réglé; ma méthode vous en donne un moyen très commode et très simple. Voulez-vous envoyer en province des airs nouveaux, des scènes entières d'opéra; sans augmenter le volume de vos lettres, vous pouvez écrire sur la même feuille de très longs morceaux de musique. Voulez-vous, en composant, peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, et tout l'état de votre harmonie; la pratique de mon système satisfait à tout cela. Et je conclus enfin qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particulière des prêtres égyptiens qui ne servait qu'à traiter des sciences sublimes, elle serait encore infiniment utile aux initiés dans la musique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus

difficile, elle serait plus aisée que la langue ordinaire, et ne pourrait, par conséquent, être long-temps un mystère pour le public.

Il ne faut point regarder mon système comme un projet tendant à détruire les anciens caractères. Je veux croire que cette entreprise serait chimérique, même avec la substitution la plus avantageuse; mais je crois aussi que la commodité des miens, et surtout leur extrême facilité, méritent toujours qu'on les cultive, indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reste, dans l'état d'imperfection où sont depuis si long-temps les signes de la musique, il n'est point extraordinaire que plusieurs personnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'est pas même bien étonnant que plusieurs se soient rencontrés dans le choix des signes les plus naturels et les plus propres à cette substitution, tels que sont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent guère des choses que sur le premier coup d'œil, il pourra très bien arriver que, par cette unique raison de l'usage des mêmes caractères, on m'accusera de n'avoir fait que copier, et de donner ici un système renouvelé. J'avoue qu'il est aisé de sentir que c'est bien moins le genre des signes que la manière de les employer qui constitue la différence en fait de systèmes : autrement il faudrait dire, par exemple, que l'algèbre et la langue française ne sont que la même chose, parce qu'on s'y sert également des lettres de l'alphabet. Mais cette réflexion ne sera pas probablement celle qui l'emportera; et il paraît si heureux, par une seule objection, de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, et de mettre sur mon compte les vices des autres systèmes, qu'il est des gens capables d'adopter cette critique uniquement à raison de sa commodité.

Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas tout-à-fait indifférent, j'y serais bien moins sensible qu'à ceux qui pourraient tomber directement sur mon système. Il importe beaucoup plus de savoir s'il est avantageux, que d'en bien connaître l'auteur; et quand on me refuserait l'honneur de l'invention, je serais moins touché de cette injustice que du plaisir de le voir utile au public. La seule grâce que j'ai droit de lui demander, et que peu de gens m'accorderont, c'est de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon ouvrage et ceux qu'on m'accuserait d'avoir copiés.

J'avais d'abord résolu de ne donner ici qu'un plan très abrégé, et tel à peu près qu'il était contenu dans le mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Académie royale des Sciences, le 22 août 1742. J'ai réfléchi cependant qu'il fallait parler au public autrement qu'on ne parle à une académie, et qu'il y avait bien des objections de toute espèce à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du public pour en donner un autre, qui con-

tiendra les principes absolus de ma méthode tels qu'ils doivent être enseignés aux écoliers. J'y traiterai d'une nouvelle manière de chiffrer l'accompagnement de l'orgue et du clavecin entièrement différente de tout ce qui a paru jusqu'ici dans ce genre, et telle qu'avec quatre signes seulement je chiffre toute sorte de basses continues, de manière à rendre la modulation et la basse-fondamentale toujours parfaitement connues de l'accompagnateur, sans qu'il lui soit possible de s'y tromper. Suivant cette méthode, on peut, sans voir la basse figurée, accompagner très juste par les chiffres seuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette basse figurée, l'ont directement à la fondamentale. Mais ce n'est pas ici le lieu d'en dire davantage sur cet article.

DISSERTATION

SUR

LA MUSIQUE MODERNE.

Immutat animus ad pristina.
Lucr.

Il paraît étonnant que, les signes de la musique étant restés aussi long-temps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères et non pas celle de l'art; ou que, s'en étant aperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre; mais, de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la musique ordinaire, en avaient les inconvéniens, aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais défauts de leur art, de la perfection actuelle duquel ils sont, pour l'ordinaire, très entêtés.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que successivement: les inventeurs de ses caractères n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvait de leur temps, sans prévoir celui où elle pourrait parvenir dans la suite. Il est arrivé de là que leur système s'est bientôt trouvé défectueux, et d'autant plus défectueux, que l'art s'est plus perfectionné: à mesure qu'on avançait, on établissait des règles pour remédier aux inconvéniens présens, et pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvait suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeait tous les jours. En un mot, les inventeurs en ce genre, comme le dit M. Sauveur, n'ayant eu en vue que quelques propriétés des sons, et surtout la pratique du chant qui était en usage de leur temps, ils se sont contentés de faire, par rapport à cela,

des systèmes de musique que d'autres ont peu à peu changés, à mesure que le goût de la musique changeait. Or, il n'est pas possible qu'un système, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans son origine, ne se charge à la fin d'embarras et de difficultés, par les changemens qu'on y fait et les chevilles qu'on y ajoute; et cela ne saurait jamais faire qu'un tout fort embrouillé et fort mal assorti.

C'est le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la musique, en exceptant cependant la simplicité du principe, qui ne s'y est jamais rencontrée : comme le fondement en est absolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'est pas aisé de savoir précisément en quel état était la musique quand Gui d'Arezze [1] s'avisa de supprimer tous les caractères qu'on y employait, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caractères étaient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimaient cette musique merveilleuse, de laquelle, quoi qu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais quant à ses effets; et ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la musique, et qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin des musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'alphabet des Grecs ne fussent en même temps les caractères de leur musique et les chiffres de leur arithmétique : de sorte qu'ils n'avaient besoin que d'une seule espèce de signes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, et toutes les combinaisons des sons; en quoi ils étaient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre imagination sur une multitude de signes inutilement diversifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon sujet, comment se peut-il qu'on ne s'aperçoive point de cette foule de difficultés que l'usage des notes a introduites dans

[1] Soit Gui d'Arezze, soit Jean de Mure, le nom de l'auteur ne fait rien au système; et je ne parle du premier que parce qu'il est plus connu.

la musique; ou que, s'en apercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remède, d'essayer de la ramener à sa première simplicité, et, en un mot, de faire pour sa perfection ce que Gui d'Arezze a fait pour la gâter? car, en vérité, c'est le mot, et je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raisons dont cet auteur dut se servir pour faire abolir l'ancien système en faveur du sien, et je n'en ai jamais pu trouver d'autre que les deux suivantes : 1. Les notes sont plus apparentes que les chiffres; 2. Et leur position exprime mieux à la vue la hauteur et l'abaissement des sons. Voilà donc les seuls principes sur lesquels notre Arétin bâtit un nouveau système de musique, anéantit toute celle qui était en usage depuis deux mille ans, et apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver si Gui raisonnait juste, même en admettant la vérité de ces deux propositions, la question se réduirait à savoir si les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'esprit, et si la perfection d'une méthode consiste à en rendre les signes plus sensibles en les rendant plus embarrassans, car c'est précisément le cas de la sienne.

Mais nous sommes dispensés d'entrer là-dessus en discussion, puisque ces deux propositions étant également fausses et ridicules, elles n'ont jamais pu servir de fondement qu'à un très mauvais système.

En premier lieu, on voit d'abord que, les notes de la musique remplissant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les substitue, on peut, en faisant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins aussi visibles que les notes, sans occuper plus de volume : on voit, de plus, que, la musique notée ayant des points, des quarts de soupir, des lignes, des clefs, des dièses, et d'autres signes nécessaires autant et plus menus que les chiffres, c'est par ces signes-là, et non par la grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point de vue.

En second lieu, Gui ne devait pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes, puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la musique naturelle, c'est-à-dire dans la musique par chiffres : on y voit du premier coup d'œil, de même qu'à l'autre, si un son

est plus haut ou plus bas que celui qui le précède ou que celui qui le suit; avec cette différence seulement, que, dans dans la méthode des chiffres, l'intervalle ou le rapport des deux sons qui le composent est précisément connu par la seule inspection, au lieu que, dans la musique ordinaire, vous connaissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre, et vous ne connaissez rien de plus.

On ne saurait croire quelle application, quelle persévérance, quelle adroite mécanique est nécessaire dans le système établi pour acquérir passablement la science des intervalles et des rapports : c'est l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop longue et jamais assez étendue, puisque, après une pratique de quinze et vingt ans, le musicien trouve encore des sauts qui l'embarrassent, non seulement quant à l'intonation, mais encore quant à la connaissance de l'intervalle, surtout lorsqu'il est question de sauter d'une clef à l'autre. Cet article mérite d'être approfondi, et j'en parlerai plus au long.

Le système de Gui est tout-à-fait comparable, quant à son idée, à celui d'un homme qui, ayant fait réflexion que les chiffres n'ont rien dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs, proposerait d'établir entre eux une certaine grosseur relative et proportionnelle aux nombres qu'ils expriment. Le deux, par exemple, serait du double plus gros que l'unité; le trois, de la moitié plus gros que le deux, et ainsi de suite. Les défenseurs de ce système ne manqueraient pas de vous prouver qu'il est très avantageux dans l'arithmétique d'avoir sous les yeux des caractères uniformes qui, sans aucune différence par la figure, n'en auraient que par la grandeur, et peindraient en quelque sorte aux yeux les rapports dont ils seraient l'expression.

Au reste, cette connaissance oculaire des hauts, des bas et des intervalles est si nécessaire dans la musique, qu'il n'y a personne qui ne sente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donnés pour noter sur une seule ligne par les caractères les plus bizarres, les plus mal imaginés et les moins analogues à leur signification; des queues tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, et de biais, dans tous les sens, pour représenter des *ut*, des *re*, des *mi*, etc.; des têtes et des queues différemment situées pour

répondre aux dénominations *pa, ra, ga, so, bo, lo, do,* ou d'autres signes tout aussi singulièrement appliqués. On sent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux et n'a nul rapport à ce qu'il doit signifier; et j'ose dire que les hommes ne trouveront jamais de caractères convenables ni naturels que les seuls chiffres pour exprimer les sons et tous leurs rapports. On en connaîtra mille fois les raisons dans le cours de cette lecture : en attendant, il suffit de remarquer que les chiffres étant l'expression qu'on a donnée aux nombres, et les nombres eux-mêmes étant les exposans de la génération des sons, rien n'est si naturel que l'expression des divers sons par les chiffres de l'arithmétique.

Il ne faut donc pas être surpris qu'on ait tenté quelquefois de ramener la musique à cette expression naturelle. Pour peu qu'on réfléchisse sur cet art, non en musicien, mais en philosophe, on en sent bientôt les défauts : l'on sent encore que ces défauts sont inhérens au fond même du système, et dépendans uniquement du mauvais choix et non pas du mauvais usage de ses caractères; car d'ailleurs on ne saurait disconvenir qu'une longue pratique, suppléant en cela au raisonnement, ne nous ait appris à les combiner de la manière la plus avantageuse qu'ils peuvent l'être.

Enfin le raisonnement nous mène encore jusqu'à connaître sensiblement que la musique dépendant des nombres, elle devrait avoir la même expression qu'eux; nécessité qui ne naît pas seulement d'une certaine convenance générale, mais du fond même des principes physiques de cet art.

Quand on est une fois parvenu là par une suite de raisonnemens bien fondés et bien conséquens, c'est alors qu'il faut quitter la philosophie et redevenir musicien; et c'est justement ce que n'a fait aucun de ceux qui, jusqu'à présent, ont proposé des systèmes en ce genre. Les uns, partant quelquefois d'une théorie très fine, n'ont jamais su venir à bout de la ramener à l'usage; et les autres, n'embrassant proprement que la mécanique de leur art, n'ont pu remonter jusqu'aux grands principes qu'ils ne connaissaient pas, et d'où cependant il faut nécessairement partir pour embrasser un système lié. Le défaut de pratique dans les uns, le défaut de théorie dans les autres, et peut-être,

s'il faut le dire, le défaut de génie dans tous, ont fait que, jusqu'à présent, aucun des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvéniens de la musique ordinaire, en conservant ses avantages.

Ce n'est pas qu'il se trouve une grande difficulté dans l'expression des sons par les chiffres, puisqu'on pourrait toujours les représenter en nombre, ou par les degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres sans ramener les inconvéniens de la musique ordinaire, et le besoin de fixer le genre et la progression des sons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne paraît d'abord; car la question est proprement de trouver une méthode générale pour représenter, avec un très petit nombre de caractères, tous les sons de la musique considérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de systèmes ont échoué, c'est celle de l'expression des différentes durées des silences et des sons. Trompés par les fausses règles de la musique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-dessus de l'idée des rondes, des noires et des croches; ils se sont rendus les esclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaises relations qu'elle établit. Ainsi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a fallu inventer de nouveaux signes, introduire dans chaque note une complication de figures par rapport à la durée et par rapport au son: d'où s'ensuivant des inconvéniens que n'a pas la musique ordinaire, c'est avec raison que toutes ces méthodes sont tombées dans le décri. Mais enfin les défauts de cet art n'en subsistent pas moins, pour avoir été comparés avec des défauts plus grands; et, quand on publierait encore mille méthodes plus mauvaises, on en serait toujours au même point de la question, et tout cela ne rendrait pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les artistes, ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la musique avant que de la posséder passablement: mais, comme la musique est une des sciences sur lesquelles on a moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend nuise au sang-froid

nécessaire pour méditer, soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexion, on ne s'est guère avisé jusqu'ici de rechercher les véritables causes de sa difficulté, et l'on a injustement taxé l'art même des défauts que l'artiste y avait introduits.

On sent bien, à la vérité, que cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupir, etc., donne une foule de signes et de combinaisons d'où résultent bien de l'embarras et bien des inconvéniens. Mais quels sont précisément ces inconvéniens? Naissent-ils directement de la musique elle-même, ou de la mauvaise manière de l'exprimer? Sont-ils susceptibles de corrections? et quels sont les remèdes convenables qu'on y pourrait apporter? Il est rare qu'on pousse l'examen jusque là; et, après avoir eu la patience pendant des années entières de s'emplir la tête de sons et la mémoire de verbiage, il arrive souvent qu'on est tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la musique et le musicien, et qu'on laisse là l'un et l'autre, plus convaincu de l'ennuyeuse difficulté de cet art que de ses charmes si vantés.

J'entreprends de justifier la musique des torts dont on l'accuse, et de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes et plus faciles, parvenir à la posséder plus parfaitement et avec plus d'intelligence que par la méthode ordinaire, afin que, si le public persiste à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du système établi, j'aurai cependant occasion de parler des plus considérables; et il sera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des suites nécessaires du fond même de la méthode, il est absolument impossible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propose: il reste à examiner si mon système remédie en effet à tous ces défauts sans en introduire d'équivalens, et c'est à cet examen que ce petit ouvrage est destiné.

En général, on peut réduire tous les vices de la musique ordinaire à trois classes principales. La première est la multitude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent inutilement l'esprit et la mémoire des commençans; de façon que, l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et nullement dans l'exécution du chant. La seconde est le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés sur la même ou sur différentes clefs; défaut d'une si grande étendue, que non seulement il est la cause principale de la lenteur du progrès des écoliers, mais encore qu'il n'est point de musicien formé qui n'en soit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troisième enfin est l'extrême diffusion des caractères et le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces lignes et à ces portées si ennuyeuses à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier mérite des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis : quel jugement doit-on porter des notes de notre musique, à qui l'un et l'autre manquent?

Il paraît d'abord assez difficile de trouver une méthode qui puisse remédier à tous ces inconvéniens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos signes, sans les augmenter en nombre? et comment les augmenter en nombre, sans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, et de l'autre plus étendus dans leur volume?

Cependant, à considérer la chose de près, on sent bientôt que tous ces défauts partent de la même source, savoir, de la mauvaise institution des signes et de la quantité qu'il en a fallu établir pour suppléer à l'expression bornée et mal entendue qu'on leur a donnée en premier lieu; et il est démonstratif que dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples et en moindre quantité, ils auront par là même plus de précision, et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il serait avantageux, outre cela, que ces signes fussent déjà connus, afin que l'attention fût moins partagée, et faciles à figurer, afin de rendre la musique plus commode.

Voilà les vues que je me suis proposées en méditant le

système que je présente au public. Comme je destine un autre ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enseignée aux écoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la musique, et dans lequel j'espère, malgré sa brièveté, que la simplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la musique deux objets principaux, chacun séparément : le premier doit être l'expression de tous les sons possibles ; et l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre ou tous ensemble ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental, naturel ou arbitraire, pourvu que ce son fondamental soit nettement exprimé, et que la relation soit facile à connaître : avantage que n'a déjà point la musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-temps étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce son fondamental de la manière la plus avantageuse qu'il est possible ? C'est d'abord une question qui mérite fort d'être examinée. On voit déjà qu'il n'est aucun son dans la nature qui contienne quelque propriété particulière et connue par laquelle on puisse le distinguer toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne sauriez décider sur un son unique que ce soit un *ut* plutôt qu'un *la* ou un *re ;* et tant que vous l'entendrez seul, vous n'y pouvez rien apercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'est ce qu'avait déjà remarqué M. de Mairan. Il n'y a, dit-il, dans la nature ni *ut* ni *sol* qui soit quinte ou quarte par soi-même, parce que *ut*, *sol* ou *re* n'existent qu'hypothétiquement selon le son fondamental que l'on a adopté. La sensation de chacun des tons n'a rien en soi de propre à la place qu'il tient dans le clavier, rien qui le distingue des

autres pris séparément. Le *re* de l'Opéra pourrait être l'*ut* de chapelle, ou au contraire : la même vitesse, la même fréquence de vibrations qui constitue l'un pourra servir, quand on voudra, à constituer l'autre ; ils ne diffèrent dans le sentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, diffèrent de neuf, et non pas d'une différence spécifique de sensation.

Voilà donc tous les sons imaginables réduits à la seule faculté d'exciter les sensations par les vibrations qui les produisent, et la propriété spécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations pendant un temps déterminé : or, comme il est impossible de compter ces vibrations, du moins d'une manière directe, il reste démontré qu'on ne peut trouver dans les sons aucune propriété spécifique par laquelle on les puisse reconnaître séparément, et à plus forte raison qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite, par préférence, d'être distingué de tous les autres et de servir de fondement aux rapports qu'ils ont entre eux.

Il est vrai que M. Sauveur avait proposé un moyen de déterminer un son fixe qui eût servi de base à tous les tons de l'échelle générale : mais ses raisonnemens mêmes prouvent qu'il n'est point de son fixe dans la nature ; et l'artifice très ingénieux et très impraticable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire prouve combien il y a loin des hypothèses, ou même, si l'on veut, des vérités de spéculation, aux simples règles de pratique.

Voyons cependant si, en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous dispenser de recourir à l'art pour établir un ou plusieurs sons fondamentaux qui puissent nous servir de principe de comparaison pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche des sons, nous ne parlerons que de ceux qui composent le système tempéré, tel qu'il est universellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre musique, et considérant comme justes sans exception tous les accords qui résultent du tempérament. On verra bientôt que cette supposition, qui est la même qu'on admet dans la musique ordinaire,

n'ôtera rien à la variété que le système tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la suite de tous les sons du clavier, telle qu'elle est pratiquée sur les orgues et les clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain son auquel on a donné le nom d'*ut* rendu par un tuyau long de seize pieds, ouvert, fait entendre assez distinctement, outre le son principal, deux autres sons plus faibles, l'un à la tierce majeure, et l'autre à la quinte [1], auxquels on a donné les noms de *mi* et de *sol*. J'écris à part ces trois noms ; et, cherchant un tuyau à la quinte du premier, qui rende le même son que je viens d'appeler *sol* ou son octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le son principal *sol*, en rend aussi deux autres, mais plus faiblement; je les appelle *si* et *re*, et je trouve qu'ils sont précisément en même rapport avec le *sol*, que le *sol* et le *mi* l'étaient avec l'*ut*; je les écris à la suite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *sol* une seconde fois. Cherchant un troisième tuyau à l'unisson de la quinte *re*, je trouve qu'il rend encore deux autres sons, outre le son principal *re*, et toujours en même proportion que les précédens ; je les appelle *fa* et *la* [2], et je les écris encore à la suite des précédens. En continuant de même sur le *la*, je trouverais encore deux autres sons : mais, comme j'aperçois que la quinte est ce même *mi* qui a fait la tierce du premier son *ut*, je m'arrête là, pour ne pas redoubler inutilement mes expériences, et j'ai les sept noms suivans, répondans au premier son *ut* et aux six autres que j'ai trouvés de deux en deux :

Ut, mi, sol, si, re, fa, la.

[1] C'est-à-dire la douzième, qui est la réplique de la quinte, et la dix-septième, qui est la duplique de la tierce majeure. L'octave, même plusieurs octaves s'entendent aussi assez distinctement, et s'entendraient bien mieux encore si l'oreille ne les confondait quelquefois avec le son principal.

[2] Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* se trouve, par conséquent, dièse dans cette progression; et il faut avouer qu'il n'est pas aisé de développer l'origine du *fa* naturel considéré comme quatrième note du ton ; mais il y aurait là dessus des observations à faire qui nous mèneraient loin, et qui ne seraient pas propres à cet ouvrage. Au reste nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légère exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne saurait être traité dans le ton d'*ut* que comme dissonance ou préparation à la dissonance.

Rapprochant ensuite tous ces sons par octaves dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette sorte,

Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Et ces sept notes ainsi rangées indiquent justement le progrès diatonique affecté au mode majeur par la nature même: or, comme le premier son *ut* a servi de principe et de base à tous les autres, nous le prendrons pour ce son fondamental que nous avions cherché, parce qu'il est bien réellement la source et l'origine d'où sont émanés tous ceux qui le suivent. Parcourir ainsi tous les sons de cette échelle, en commençant et finissant par le son fondamental, et en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers, c'est ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, et c'est là proprement la gamme fondamentale, qu'on est convenu d'appeler naturelle préférablement aux autres, et qui sert de règle de comparaison pour y conformer les sons fondamentaux de tous les tons praticables. Au reste, il est bien évident qu'en prenant le son rendu par tout autre tuyau pour le son fondamental *ut*, nous serions parvenus par des sons différens à une progression toute semblable, et que par conséquent ce choix n'est que de pure convention, et tout aussi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il suit de là que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour base de notre opération, nous le pouvons faire de même en commençant par un des six sons qui le suivent, à notre choix, et qu'appelant *ut* ce nouveau son fondamental, nous arriverons à la même progression que ci-devant, et nous trouverons tout de nouveau

Ut, re, mi, fa sol, la, si;

avec cette unique différence, que, ces derniers sons étant placés à l'égard de leur son fondamental de la même manière que les précédens l'étaient à l'égard du leur, et ces deux sons fondamentaux étant pris sur différens tuyaux, il s'ensuit que leurs sons correspondans sont aussi rendus par différens tuyaux, et que le premier *ut*, par exemple, n'étant pas le même que le second, le premier *re* n'est pas non plus le même que le second.

A présent l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, si vous voulez savoir ce que les différens sons du second sont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel son naturel du premier ton se rapporte le fondamental du second, et le même rapport subsistera toujours entre les sons de même dénomination de l'un et de l'autre ton dans les octaves correspondantes. Supposant, par exemple, que l'*ut* du second ton soit un *sol* au naturel, c'est-à-dire à la quinte de l'*ut* natùrel, le *re* du second ton sera sûrement un *la* naturel, c'est-à-dire la quinte du *re* naturel; le *mi* sera un *si*, le *fa* un *ut*, etc.; et alors on dira qu'on est au ton majeur de *sol*, c'est-à-dire qu'on a pris le *sol* naturel pour en faire le son fondamental d'un autre ton majeur.

Mais si, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois sons rendus par chaque tuyau, j'avais continué ma progression de quinte en quinte jusqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étais parti d'abord, ou à l'une de ses octaves, alors j'aurais passé par cinq nouveaux sons altérés des premiers, lesquels font avec eux la somme de douze sons différens renfermés dans l'étendue de l'octave, et faisant ensemble ce qu'on appelle les douze cordes du système chromatique.

Ces douze sons, répliqués à différentes octaves, font toute l'étendue de l'échelle générale, sans qu'il puisse jamais s'en présenter aucun autre, du moins dans le système tempéré, puisque, après avoir parcouru de quinte en quinte tous les sons que les tuyaux faisaient entendre, je suis arrivé à la réplique du premier par lequel j'avais commencé, et que par conséquent, en poursuivant la même opération, je n'aurais jamais que les répliques, c'est-à-dire les octaves des sons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, et que j'ai suivie pour trouver la génération de tous les sons pratiqués dans la musique, m'apprend donc, en premier lieu, non pas à trouver un son fondamental proprement dit, qui n'existe point, mais à tirer d'un son établi par convention tous les mêmes avantages qu'il pourrait avoir s'il était réellement fondamental, c'est-à-dire en faire réellement l'origine et le générateur de tous les autres sons qui sont en usage, et qui n'y peuvent être qu'en conséquence de certains rapports dé-

terminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C sol ut.*

Elle m'apprend, en second lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces sons avec le fondamental, on peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque, le tuyau qui le rend faisant entendre sa tierce majeure et sa quinte aussi bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son-là comme générateur, une gamme qui ne diffère en rien, quant à sa progression, de la gamme établie en premier lieu; c'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut et doit même être considérée sous deux sens tout-à-fait différens. Suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol ut*, et qui, en cette qualité, s'appelle *re*, ou *mi*, ou *sol*, etc., selon qu'il est le second, le troisième, ou le cinquième degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens, elle est le fondement d'un ton majeur, et alors elle doit constamment porter le nom d'*ut;* et toutes les autres touches ne devant être considérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter, suivant le degré qu'elles occupent. Comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer celui qu'on choisit, et alors c'est un *la* ou un *re*, etc., naturel; cela détermine le son : mais quand il faut le rendre fondamental et y fixer le ton, alors c'est constamment un *ut*, et cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif, suivant la manière dont il sera employé ; avec cette distinction, que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental ; au lieu que ces autres sons, naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particulière. Au reste, il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement et de rapports dans les sons : chaque son peut être fondamental naturellement, puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire sa tierce majeure et sa quinte, qui sont les cordes essentielles du ton dont il est le fondement ;

et chaque son peut encore être naturellement relatif, puisqu'il n'en est aucun qui ne soit une des harmoniques ou des cordes essentielles d'un autre son fondamental, et qui n'en puisse être engendré en cette qualité. On verra dans la suite pourquoi j'ai insisté sur ces observations.

Nous avons donc douze sons qui servent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs pratiqués dans la musique, et qui, en cette qualité, sont parfaitement semblables quant aux modifications qui résultent de chacun d'eux, traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous est point indiqué par la nature; et comme nous ne trouvons aucun son qui en fasse entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de son fondamental absolu, et qu'il ne peut exister qu'en vertu du rapport qu'il a avec le mode majeur dont il est engendré, comme il est aisé de le faire voir [1].

Le premier objet que nous devons donc nous proposer dans l'institution de nos nouveaux signes, c'est d'en imaginer d'abord un qui désigne nettement, dans toutes les occasions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, et le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaison, c'est-à-dire avec l'*ut* naturel.

Supposons ce signe déjà choisi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres sons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'est elle seule qui en détermine le progrès et les altérations. Ce n'est pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la musique ordinaire, où les sons sont exprimés constamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des instrumens et à la gamme naturelle, sans égard au ton où l'on est, ni à la fondamentale qui le détermine. Mais comme il est ici question de ce qu'il convient le mieux de faire, et non pas de ce qu'on fait actuellement, est-on moins en droit de rejeter une mauvaise pratique, si je fais voir que celle que je lui substitue mérite la préférence, qu'on le serait de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montrerait un chemin plus commode et plus court? et ne se moquerait-on pas du premier, s'il voulait vous contraindre à le suivre tou-

[1] Voyez M. Rameau, *Nouveau système*, page 21; et *Traité de l'Harmonie*, pages 12 et 13.

jours, par cette unique raison qu'il vous égare depuis long-temps ?

Ces considérations nous mènent directement au choix des chiffres pour en exprimer les sons de la musique, puisque les chiffres ne marquent que des rapports, et que l'expression des sons n'est aussi que celle des rapports qu'ils ont entre eux. Aussi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne se servaient des lettres de leur alphabet à cet usage, que parce que ces lettres étaient en même temps les chiffres de leur arithmétique; au lieu que les caractères de notre alphabet, ne portant point communément avec eux les idées de nombres ni de rapports, ne seraient pas, à beaucoup près, si propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela si l'on a tenté si souvent de substituer les chiffres aux notes de la musique : c'était assurément le service le plus important que l'on eût pu rendre à cet art, si ceux qui l'ont entrepris avaient eu la patience ou les lumières nécessaires pour embrasser un système général dans toute son étendue. Le grand nombre de tentatives qu'on a faites sur ce point fait voir qu'on sent depuis long-temps les défauts des caractères établis. Mais il fait voir encore qu'il est bien plus aisé de les apercevoir que de les corriger : faut-il conclure de là que la chose est impossible ?

Nous voilà donc déjà déterminés sur le choix des caractères; il est question maintenant de réfléchir sur la meilleure manière de les appliquer. Il est sûr que cela demande quelque soin : car, s'il n'était question que d'exprimer tous les sons par autant de chiffres différens, il n'y aurait pas là grande difficulté; mais aussi n'y aurait-il pas non plus grand mérite, et ce serait ramener dans la musique une confusion encore pire que celle qui naît de la position des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il est possible de l'esprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'est-à-dire aux touches noires de l'orgue et du clavecin, réservant pour les autres des signes d'altération semblables à ceux qui se pratiquent communément; ou plutôt, pour me fixer par une idée plus universelle, je considérerai seulement le progrès et le rapport des sons affectés

au mode majeur, faisant abstraction à la modulation et aux changemens de ton, bien sûr qu'en faisant régulièrement l'application de mes caractères, la fécondité de mon principe suffira à tout.

De plus, comme toute l'étendue du clavier n'est qu'une suite de plusieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en considérer une à part, et je chercherai ensuite un moyen d'appliquer successivement à toutes les mêmes caractères que j'aurais affectés aux sons de celle-ci. Par là je me conformerai à la fois à l'usage, qui donne les mêmes noms aux notes correspondantes des différentes octaves; à mon oreille, qui se plaît à en confondre les sons; à la raison, qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment; et enfin je corrigerai un des grands défauts de la musique ordinaire, qui est d'anéantir par une position vicieuse l'analogie et la ressemblance qui doit toujours se trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manières de considérer les sons et les rapports qu'ils ont entre eux : l'une, par leur génération, c'est-à-dire par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre; et l'autre, par les intervalles qui les séparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la première, elle ne saurait être de nulle conséquence dans l'établissement de nos signes, soit parce qu'il faudrait de trop grands nombres pour les exprimer, soit enfin parce que de tels nombres ne sont de nul avantage pour la facilité de l'intonation, qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la seconde manière de considérer les sons par leurs intervalles renferme un nombre infini d'utilités: c'est sur elle qu'est fondé le système de la position, tel qu'il est pratiqué actuellement. Il est vrai que, suivant ce système, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'espace qui les sépare, qui vous indique clairement le genre de l'intervalle, il faut ânonner un temps infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude nécessaire pour le reconnaître au premier coup d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des signes, on n'en peut rien conclure contre le principe sur lequel ils sont établis; et l'on verra bientôt comment, au contraire, on tire de ce principe

tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aisée à apprendre et à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce son fondamental auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, par les sept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que, tant que le chant roulera dans l'étendue de ces sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Il est évident que cette manière de noter conserve pleinement l'avantage si vanté de la position; car vous connaissez à l'œil, aussi clairement qu'il est possible, si un son est plus haut ou plus bas qu'un autre; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l'1 au 5, et qu'il faut descendre pour aller du 4 au 2 : cela ne souffre pas la moindre réplique.

Mais je ne m'étendrai pas ici sur cet article, et je me contenterai de toucher, à la fin de cet ouvrage, les principales réflexions qui naissent de la comparaison des deux méthodes. Si l'on suit mon projet avec quelque attention, elles se présenteront d'elles-mêmes à chaque instant, et, en laissant à mes lecteurs le plaisir de me prévenir, j'espère me procurer la gloire d'avoir pensé comme eux.

Les sept premiers chiffres ainsi disposés marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental *ut;* de façon qu'il n'est aucun intervalle dont l'expression par chiffres ne vous présente un double rapport : le premier, entre les deux sons qui le composent; et le second, entre chacun d'eux et le son fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'appellera toujours *ut*, 2 s'appellera toujours *re*, 3 toujours *mi*, etc., conformément à l'ordre suivant :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté; car il faut nécessairement multiplier les chiffres, ou suppléer à cela par quelque nouveau signe qui détermine l'octave où l'on chante : autrement, l'*ut* d'en haut étant

écrit 1 aussi bien que l'*ut* d'en bas, le musicien ne pourrait éviter de les confondre, et l'équivoque aurait lieu nécessairement.

C'est ici le cas où la position peut être admise avec tous les avantages qu'elle a dans la musique ordinaire, sans en conserver ni les embarras ni la difficulté. Établissons une ligne horizontale, sur laquelle nous disposerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'est-à-dire depuis et compris l'*ut* d'en bas jusqu'à celui d'en haut exclusivement. Faut-il passer dans l'octave qui commence à l'*ut* d'en haut, nous placerons nos chiffres au dessus de la ligne. Voulons-nous au contraire passer dans l'octave inférieure, laquelle commence en descendant par le *si* qui suit l'*ut* posé sur la ligne, alors nous les placerons au dessous de la même ligne; c'est-à-dire que la position qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la musique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, et aura par conséquent six fois moins de combinaisons. (*Voyez* la Planche, exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je descends au *sol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut*, et, après avoir fait le *mi* et le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en haut, c'est-à-dire à l'*ut* qui commence l'octave supérieure : je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en bas, par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (*voyez* la Planche, exemples 1 et 2) comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres, s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions, si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique est si simple qu'on la conçoit du premier regard, et la pratique en est la chose du monde la plus aisée. Avec une seule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves; et, s'il se trouvait que vous voulussiez passer encore au-delà, ce qui n'arrivera guère dans une musique sage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en haut et en bas, comme dans la musique ordinaire : avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, et que je puis exprimer l'étendue de cinq, six, et

près de sept octaves, c'est-à-dire beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes seulement.

Il ne faut pas confondre la position telle que ma méthode l'adopte avec celle qui se pratique dans la musique ordinaire; les principes en sont tout différens. La musique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles et de disposer en quelque façon vos organes par l'aspect du plus grand ou moindre éloignement des notes, sans s'embarrasser de distinguer assez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement, pour en rendre la connaissance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connaissance des intervalles, qui fait proprement le fond de la science du musicien, m'a paru un point si important, que j'ai cru en devoir faire l'objet essentiel de ma méthode. L'explication suivante montre comment on parvient, par mes caractères, à déterminer tous les intervalles possibles par leurs genres et par leurs noms, sans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous distinguons d'abord les intervalles en directs et renversés, et les uns et les autres encore en simples et redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles considéré dans mon système.

L'intervalle direct est celui qui est compris entre deux sons dont les chiffres sont d'accord avec le progrès, c'est-à-dire que le son le plus haut doit avoir aussi le plus grand chiffre, et le son le plus bas le chiffre le plus petit. (*Voyez* la Planche, exemple 3.)

L'intervalle renversé est celui dont le progrès est contrarié par les chiffres; c'est-à-dire que si l'intervalle monte le second chiffre est le plus petit; et si l'intervalle descend le second chiffre est le plus grand. (*Voyez* la Planche, exemple 4.)

L'intervalle simple est celui qui ne passe pas l'étendue d'une octave. (*Voyez* la Planche, exemple 5.)

L'intervalle redoublé est celui qui passe l'étendue d'une octave. Il est toujours la réplique d'un intervalle simple. (*Voyez* exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la suivante, c'est-à-dire que vous passez de la ligne au dessus ou au dessous

d'elle, ou *vice versa*, l'intervalle est simple s'il est renversé; mais, s'il est direct, il sera toujours redoublé.

Cette courte explication suffit pour connaître à fond le genre de tout intervalle possible. Il faut à présent apprendre à en trouver le nom sur-le-champ.

Tous les intervalles peuvent être considérés comme formés des trois premiers intervalles simples, qui sont la seconde, la tierce, la quarte, dont les complémens à l'octave sont la septième, la sixte et la quinte; à quoi si vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles simples sans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle simple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle 1, 5; la différence des deux chiffres est 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'est-à-dire la quinte pour le nom de cet intervalle: il en serait de même si vous aviez eu 2, 6, ou 7, 3, etc. Soit cet autre intervalle 4, 5; la différence est 1, à quoi ajoutant l'unité, vous avez 2, c'est-à-dire une seconde pour le nom de cet intervalle. La règle est générale.

Si l'intervalle direct est redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7, pour chaque octave, et vous aurez encore très exactement le nom de votre intervalle. Par exemple, vous voyez déjà que —1 $\overline{3}$ est une tierce redoublée; ajoutez donc 7 à 3, et vous aurez 10, c'est-à-dire une dixième pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle est renversé, prenez le complément direct, c'est le nom de votre intervalle: ainsi parce que la sixte est le complément de la tierce, et que cet intervalle —1 $\underline{\ \ }_{3}$ est une tierce renversée, je trouve que c'est une sixte; si de plus il est redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de règles, dans quelque cas que vous soyez, vous pouvez nommer sur-le-champ, et sans le moindre embarras, quelque intervalle qu'on vous présente.

Voyons donc, sur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous sommes parvenus dans l'art de solfier par la méthode que je propose.

D'abord, toutes les notes sont connues sans exception; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms de 7 caractères uniques, qui sont les seuls dont on ait à charger

sa mémoire pour l'expression des sons ; qu'on apprenne à les entonner juste en montant et en descendant diatoniquement et par intervalles, et nous voilà tout d'un coup débarrassés des difficultés de la position.

A le bien prendre, la connaissance des intervalles, par rapport à la nomination, n'est pas d'une nécessité absolue, pourvu qu'on connaisse bien le ton d'où l'on part, et qu'on sache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* et le *fa* sans savoir qu'on fait un quarte, et sûrement cela serait toujours bien moins nécessaire par ma méthode que par la commune, où la connaissance nette et précise des notes ne peut suppléer à celle des intervalles ; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle serait inconnu, les deux notes qui le composent seraient toujours évidentes, sans qu'on pût jamais s'y tromper, dans quelque ton et à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages se trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre observations très simples voilà mon écolier en état de nommer hardiment tout intervalle possible, soit sur la même partie, soit en sautant de l'une à l'autre, et d'en savoir plus à cet égard, dans une heure d'application, que des musiciens de dix ou douze ans de pratique : car on doit remarquer que les opérations dont je viens de parler se font tout d'un coup par l'esprit, et avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indispensables dans la musique ordinaire pour arriver à la connaissance des intervalles, et qu'enfin les règles seraient toujours préférables à l'habitude, soit pour la certitude, soit pour la brièveté, quand même elles ne feraient que produire le même effet.

Mais ce n'est rien d'être parvenu jusqu'ici : il est d'autres objets à considérer, et d'autres difficultés à surmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au son fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'esprit de la première institution du nom des notes, et à l'usage des musiciens; et quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avait le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier son, à qui il n'est affecté par aucune propriété particulière, j'ai encore été autorisé par la pratique universelle de cette méthode qu'on appelle *transposition* dans la musique vocale.

Pour effacer tout scrupule qu'on pourrait concevoir à cet égard, il faut expliquer ma pensée avec un peu plus d'étendue. Le nom d'*ut* doit-il être nécessairement et toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton? c'est la question qu'il s'agit de discuter.

A l'entendre énoncer de cette manière, on pourrait peut-être s'imaginer que ce n'est ici qu'une question de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être méprisée; il s'agit moins des noms en eux-mêmes que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, et sur lesquelles on n'a pas été trop bien d'accord jusqu'ici.

Demandez à une personne qui chante ce que c'est qu'un *ut*, elle vous dira que c'est le premier ton de la gamme: demandez la même chose à un joueur d'instrumens, il vous répondra que c'est une telle touche de son violon ou de son clavecin. Ils ont tous deux raison; ils s'accordent même en un sens, et s'accorderaient tout-à-fait, si l'un ne se représentait pas cette gamme comme mobile, et l'autre cet *ut* comme invariable.

Puisque l'on est convenu d'un certain son à peu près fixe pour y régler la portée des voix et le diapason des instrumens, il faut que ce son ait nécessairement un nom, et un nom fixe comme le son qu'il exprime; donnons-lui le nom d'*ut*, j'y consens. Réglons ensuite sur ce nom-là tous ceux des différens sons de l'échelle générale, afin que nous puissions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui et avec les différentes touches des instrumens: j'y consens encore, et jusque-là le symphoniste a raison.

Mais ces sons auxquels nous venons de donner des noms, et ces touches qui les font entendre, sont disposés de telle manière qu'ils ont entre eux et avec la touche *ut* certains rapports qui constituent proprement ce qu'on appelle ton; et ce ton, dont *ut* est la fondamentale, est celui que font entendre les touches noires de l'orgue et du clavecin quand on les joue dans un certain ordre, sans qu'il soit possible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne serait pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blanches du clavier, lesquelles n'ont même aucun nom propre, et en prennent

de différens, s'appelant tantôt dièses et tantôt bémols, suivant les tons dans lesquels elles sont employées.

Or, quand on veut établir une autre fondamentale, il faut nécessairement faire un tel choix des sons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle précisément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *sol*, et tous les autres sons de la gamme naturelle avaient avec l'*ut*. C'est le cas où le chanteur a droit de dire au symphoniste : Pourquoi ne vous servez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports? Au reste, je crois peu nécessaire de remarquer qu'il faudriat toujours déterminer la fondamentale par son nom naturel, et que c'est seulement après cette détermination qu'elle prendrait le nom d'*ut*.

Il est vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'instrument et aux mêmes notes de la musique, il semble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note et cette touche, et que l'une excite plus aisément l'idée de l'autre qu'on ne ferait en cherchant toujours une égalité de rapports entre les chiffres des notes et le chiffre fondamental d'un côté, et de l'autre entre le son fondamental et les touches de l'instrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection; oserai-je me flatter à mon tour que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponses?

D'abord je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'instrument et les notes de la musique a bien des exceptions et des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours assez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la musique, et ces trois clefs ont huit positions; ainsi, suivant ces différentes positions, voilà huit touches différentes pour la même position, et huit positions pour la même touche, et pour chaque touche de l'instrument : il est certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté; il y a même bien des symphonistes qui ne les possèdent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit clefs soient d'usage sur plusieurs instrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive sur une seule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, et cependant cela est très faux; car, par des accidens fort communs, causés par

les dièses et les bémols, il arrive à tout moment non seulement que la note *si* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa*, et réciproquement, mais encore qu'une note diésée à la clef, et diésée par accident, monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *sol*, un *ut* un *re*, etc.; et qu'au contraire, par un double bémol, un *mi* deviendra un *re*, un *si* un *la*, et ainsi des autres. Où en est donc la précision de nos idées? Quoi! je vois un *sol*, et il faut que je touche un *la!* Est-ce là ce rapport si juste, si vanté, auquel on veut sacrifier celui de la modulation?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelque chose de très ingénieux dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer non pas les différens tons, car ils ne sont pas toujours connus par là, mais les différentes altérations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progressions; c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant et des instrumens. Que me sert, à moi, de savoir qu'un tel demi-ton a changé de place, et que de là on l'a transporté là pour en faire une note sensible, une quatrième ou une sixième note, si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, et s'il faut que je me souvienne exactement de ces cinq dièses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, et cela précisément dans le temps que l'exécution devient la plus embarrassante par la difficulté particulière de l'instrument? Mais ne nous imaginons pas que les musiciens se donnent cette peine dans la pratique; ils suivent une autre route bien plus commode, et il n'y a pas un habile homme parmi eux qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où il se trouve et dont il connaît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter et exécuter au naturel est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique; car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, le rapport des sons et la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même

changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms, et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celle des sons. Le passage du *mi* au *fa*, ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa* est toujours d un ton et jamais d'un demi-ton : donc, au lieu de leur conserver des noms qui trompent l'esprit et qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu ne soit point contradictoire, et annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des sons du système diatonique se trouvent exprimés, dans le majeur, tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut*, suivant l'ordre naturel; et, dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la*, suivant le même ordre en descendant seulement; car, en montant, le mode mineur est assujetti à des affections différentes, qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, et qui ne font rien au système que je propose.

Je ne disconviens pas qu'à l'égard des instrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'esprit de la méthode ordinaire; mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement estimable, et que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudrait toujours, avant que de me condamner par là, se mettre en état de me convaincre non pas de la différence, mais du désavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnais dans la musique douze sons ou cordes originales, l'un desquels est le *C sol ut*, qui sert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres sons pour fondamental, c'est lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut;* c'est proprement transposer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce son fondamental, je me sers du mot correspondant, c'est-à-dire du *sol*, du *re*, du *la*, etc., et je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *sol* ou ce *re*, qu'on peut appeler la clef, devient *ut;* et servant de fondement à un nouveau ton

et à une nouvelle gamme, toutes les notes du clavier lui deviennent relatives, et ce n'est alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental qu'elles peuvent être employées.

C'est là, quoi qu'on en puisse dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la composition, dans le prélude, et dans le chant; et si vous prétendez conserver aux notes leurs noms naturels, il faut nécessairement que vous les considériez tout à la fois sous une double relation, savoir, par rapport au *C sol ut* et à la gamme naturelle, et par rapport au son fondamental particulier, sur lequel vous êtes contraint d'en régler le progrès et les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièses et des bémols sans penser au ton dans lequel il est; alors Dieu sait quelle justesse il peut y avoir dans son jeu.

Pour former donc un élève suivant ma méthode, je parle de l'instrument, car pour le chant la chose est si aisée qu'il serait superflu de s'y arrêter; il faut d'abord lui apprendre à connaître et à toucher par leur nom naturel, c'est-à-dire sur la clef *ut*, toutes les touches de son instrument. Ces premiers noms lui doivent servir de règle pour trouver ensuite les autres fondamentales, et toutes les modulations possibles des tons majeurs, auxquels seuls il suffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens ensuite à la clef *sol*; et, après lui avoir fait toucher le *sol*, je l'avertis que ce *sol*, devenant la fondamentale du ton, doit alors s'appeler *ut*, et je lui fais parcourir sur cet *ut* toute la gamme naturelle en haut et en bas, suivant l'étendue de son instrument: comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la disposition des doigts à cause du demi-ton transposé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque temps sur ces deux tons, je l'amènerai à la clef *re*; et lui faisant appeler *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer sur cet *ut* une nouvelle gamme; et, parcourant ainsi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il se trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en mode majeur sur les douze cordes du système chromatique, et de connaître parfaitement le rapport et les affections différentes de toutes les touches de son instrument sur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la musique aisée entre les mains : la clef lui montre quelle touche doit prendre la dénomination d'*ut ;* et comme il a appris à trouver le *mi* et le *sol*, etc., c'est-à-dire la tierce majeure et la quinte, etc., sur cette fondamentale, un 3 et un 5 sont bientôt pour lui des signes familiers : et si les mouvemens lui étaient connus, et que l'instrument n'eût pas ses difficultés particulières, il serait dès lors en état d'exécuter à livre ouvert toute sorte de musique sur tous les tons et sur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage sur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expression des sons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avait point enseigné directement. Peut-être vient-il d'une suite de la progression dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrième quinte cet *ut*, qui avait servi de fondement à l'opération, fait une tierce mineure avec le *la*, qui est alors le son fondamental. Peut-être est-ce aussi de là que naît cette grande correspondance entre le mode majeur *ut* et le mode mineur de sa sixième note, et réciproquement entre le mode mineur *la* et le mode majeur de sa médiante.

De plus, la progression des sons affectés au mode mineur est précisément la même qui se trouve dans l'octave comprise entre deux *la*, puisque, suivant M. Rameau, il est essentiel au mode mineur d'avoir sa tierce et sa sixte mineures, et qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres sons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce et la sixte se trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, et l'exprimant par le chiffre 6, je laisserai toujours à sa médiante *ut* le privilége d'être non pas tonique, mais fondamentale caractéristique ; je me conformerai en cela à la nature, qui ne nous fait point connaître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, et je conserverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes et dans les chiffres qui les expriment, et l'analogie qui se trouve entre les modes majeur et mineur pris sur les deux cordes *ut* et *la*.

Mais cet *ut*, qui, par la transposition, doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, et celui de la

médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique; et, pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par là que si le chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur il faudra écrire *ut* à la marge; si le chant est dans le ton de *re* majeur ou de *si* mineur il faut écrire *re* à la marge; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièse mineur on écrira *mi* à la marge, et ainsi de suite; c'est-à-dire que la note écrite à la marge, ou la clef, désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur, et fondamentale dans tous les deux : sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appelé cet *ut* fondamentale, et non pas tonique, parce qu'il ne l'est que dans les tons majeurs, mais qu'il sert également de fondement à la relation et au nom des notes, et même aux différentes octaves dans l'un et l'autre mode. Mais, à le bien prendre, la connaissance de cette clef n'est d'usage que pour les instrumens, et ceux qui chantent n'ont jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de là que la même clef sous le même nom d'*ut* désigne cependant deux tons différens, savoir, le majeur dont elle est tonique, et le mineur dont elle est médiante, et dont par conséquent la tonique est une tierce au dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes et les notes affectées de la même manière, du moins en descendant, servent également pour l'un et l'autre mode; de sorte que non seulement on n'a pas besoin de faire une étude particulière des modes mineurs, mais que même on serait à la rigueur dispensé de les connaître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale est tonique que quand elle est médiante: cependant, pour l'évidence du ton et pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout simplement quand elle sera tonique; et quand elle sera médiante on ajoutera au dessous d'elle une petite ligne horizontale. (*Voyez* la Planche, exemples 7 et 8.)

Il faut parler à présent des changemens de ton; mais comme les altérations accidentelles des sons s'y présentent souvent, et qu'elles ont toujours lieu, dans le mode mineur,

en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les signes.

Le dièse s'exprime par une petite ligne oblique qui croise la note en montant de gauche à droite : *sol* dièse, par exemple, s'exprime ainsi 5̸ ; *fa* dièse ainsi 4̸. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant, 7̸, 3̸; et ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Pour le bécarre, il n'est devenu nécessaire que par le mauvais choix du dièse et du bémol, parce qu'étant des caractères séparés des notes qu'ils altèrent, s'il s'en trouve plusieurs de suite sous l'un ou l'autre de ces signes, on ne peut jamais distinguer celles qui doivent être affectées de celles qui ne le doivent pas, sans se servir du bécarre. Mais comme, par mon système, le signe de l'altération, outre la simplicité de sa figure, a encore l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il est clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir sur la fondamentale où l'on est. Je retranche donc le bécarre comme inutile; et je le retranche encore comme équivoque, puisqu'il est commun de le trouver employé en deux sens tout opposés; car les uns s'en servent pour ôter l'altération causée par les signes de la clef, et les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes signes.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourrait suffire de changer la clef; mais comme il est extrêmement avantageux de ne point rendre la connaissance de cette clef nécessaire à ceux qui chantent, et que d'ailleurs il faudrait une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement, de manière à représenter ce qu'elle était dans le ton d'où l'on sort, et ce qu'elle est dans celui où l'on entre. Pour cela, j'écris d'abord cette première note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la représente dans le ton précédent, ajoutant au dessus

d'elle la clef ou le nom de la fondamentale du ton où l'on va entrer; j'écris ensuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence : de sorte qu'eu égard à la suite du chant, le premier chiffre indique le ton de la note, et le second sert à en trouver le nom.

Vous voyez (Pl., ex. 9) non seulement que du ton de *sol* vous passez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton précédent est la même que la note *ut* qui se trouve la première dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple (*voyez* ex. 10), la première note *ut* du premier changement serait le *mi* bémol du mode précédent, et la première note *mi* du second changement serait l'*ut* dièse du mode précédent; comparaison très commode pour les voix et même pour les instrumens, lesquels ont de plus l'avantage du changement de clef. On y peut remarquer aussi que, dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reste la même, ce qui dépend des règles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reste dans l'étendue du clavier une difficulté dont il est temps de parler. Il ne suffit pas de connaître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui est propre, si cette fondamentale est tonique ou médiante, ni enfin de la savoir rapporter à la place qui lui convient dans l'étendue de la gamme naturelle; mais il faut encore savoir à quelle octave, et, en un mot, à quelle touche précise du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, et je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant seulement qu'on est toujours libre de le prolonger de part et d'autre tout aussi loin qu'on voudra, sans rendre la note plus diffuse ni plus incommode.

Supposons donc que je sois à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au son d'*ut* majeur, ou de *la* mineur, qui constitue le clavier naturel : le clavier se trouve alors disposé de sorte que, depuis le premier *ut* d'en bas jusqu'au dernier *ut* d'en haut, je trouve quatre octaves complètes, outre les deux portions qui restent en haut et en bas entre l'*ut* et le *fa*, qui terminent le clavier de part et d'autre.

J'appelle A la première octave comprise entre l'*ut* d'en bas et le suivant vers la droite, c'est-à-dire tout ce qui est ren-

fermé entre 1 et 7 inclusivement. J'appelle B l'octave qui commence au second *ut*, comptant de même vers la droite; C, la troisième; D, la quatrième, etc., jusqu'à E, où commence une cinquième octave qu'on pousserait plus haut si l'on voulait. A l'égard de la portion d'en bas, qui commence au premier *fa* et se termine au premier *si*, comme elle est imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X; et cette lettre X servira, dans toute sorte de tons, à désigner les notes qui resteront au bas du clavier, au dessous de la première tonique.

Supposons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, et je le rends médiante ou tonique, suivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainsi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'est plus question que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le chant que j'ai à exprimer, et d'en écrire la lettre au commencement de la ligne sur laquelle je place mes notes. Les deux espaces au dessus et au dessous représenteront les étages contigus, et serviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave représentée par la lettre que j'ai mise au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que si le chant se trouvait assez bizarre pour passer cette étendue, on serait toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les instrumens.

Mais comme les octaves se comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, et que ces fondamentales sont différentes suivant les différens tons où l'on est, les octaves se prennent aussi sur différens degrés, et sont tantôt plus hautes ou plus basses, suivant que leur fondamentale est éloignée du *C sol ut* naturel.

Pour représenter clairement cette mécanique, j'ai joint ici (*voyez* la Planche) une table générale de tous les sons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du système chromatique prises successivement pour fondamentales.

On y voit d'une manière simple et sensible le progrès des différens sons par rapport au ton où l'on est. On verra aussi, par l'explication suivante, comment elle facilite la pratique des instrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non seu-

lement par rapport aux instrumens à touches marquées, comme le basson, le hautbois, la flûte, la basse de viole et le clavecin, mais encore à l'égard du violon, du violoncelle, et de toute autre espèce sans exception.

Cette table représente toute l'étendue du clavier, combiné sur les douze cordes : le clavier naturel, où l'*ut* conserve son propre nom, se trouve ici au sixième rang, marqué par une étoile à chaque extrémité ; et c'est à ce rang que tous les autres doivent se rapporter, comme au terme commun de comparaison. On voit qu'il s'étend depuis le *fa* d'en bas jusqu'à celui d'en haut, à la distance de cinq octaves, qui sont ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 jusqu'au premier 7 qui le suit vers la droite s'appelle A ; que l'intervalle compris depuis le second 1, jusqu'à l'autre 7 s'appelle l'octave B ; l'autre, octave C, etc., jusqu'au cinquième 1, où commence l'octave E, que je n'ai portée ici que jusqu'au *fa*. A l'égard des quatre notes qui sont à la gauche du premier *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave X, à laquelle je donne ainsi une lettre hors de rang, pour exprimer que cette octave n'est pas complète, parce qu'il faudrait, pour parvenir jusqu'à l'*ut*, descendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais si je suis dans un autre ton, comme, par exemple, à la clef de *re*, alors ce *re* change de nom et devient *ut* : c'est pourquoi l'octave A, comprise depuis la première tonique jusqu'à la septième note, est d'un degré plus élevée que l'octave correspondante du ton précédent ; ce qu'il est aisé de voir par la table, puisque eet *ut* du troisième rang, c'est-à-dire de la clef de *re*, correspond au *re* de la clef naturelle d'*ut*, sur lequel il tombe perpendiculairement ; et, par la même raison, l'octave X y a plus de notes que la même octave de la clef d'*ut*, parce que les octaves, en s'élevant davantage, s'éloignent de la plus basse note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la clef d'*ut* jusqu'à celle de *mi*, et descendent depuis la même clef d'*ut* jusqu'à celle de *fa* ; car ce *fa*, qui est la plus basse note du clavier, devient alors fondamentale, et commence, par conséquent, la première octave A.

Tout ce qui est donc compris entre les deux premières

lignes obliques vers la gauche est toujours de l'octave A, mais à différens degrés, suivant le ton où l'on est. La même touche, par exemple, sera *ut* dans le ton majeur de *mi*, *re* dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*, *fa* dans celui de *si*, *sol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *sol*, *si* dans celui de *fa*. C'est toujours la même touche, parce que c'est la même colonne; et c'est la même octave, parce que cette colonne est renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave et la touche sans équivoque. (*Voyez* la Planche, exemple 11.)

Cet exemple est à la clef de *re*, il faut donc le rapporter au quatrième rang répondant à la même clef : l'octave B, marquée sur la ligne, montre que l'intervalle supérieur, dans lequel commence le chant, répond à l'octave supérieure C : ainsi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, est justement celle qui répond à la première de cet exemple. Ceci suffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre sur le commencement de la ligne la lettre correspondante à l'octave dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, et que les espaces qui sont au dessus et au dessous seront pour les octaves supérieure et inférieure.

Les lignes horizontales servent à séparer, de demi-ton en demi-ton, les différentes fondamentales dont les noms sont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traversées de la même ligne ne sont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, si elle en a un, se trouve au sixième rang, et les autres noms dans les autres rangs de la même colonne, suivant les différens tons où l'on est. Ces lignes perpendiculaires sont de deux sortes; les unes noires, qui servent à montrer que les chiffres qu'elles joignent représentent une touche naturelle; et les autres ponctuées, qui sont pour les touches blanches ou altérées : de façon qu'en quelque ton que l'on soit on peut connaître sur-le-champ, par le moyen de cette table, quelles sont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement servent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, et à marquer le ton, comme je l'ai déjà dit; il y en a cinq qui peuvent être

doubles, parce que le bémol de la supérieure marqué *b*, et le dièse de l'inférieure marqué *d*, produisent le même effet[1]. Il ne sera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choisies, et qui, abstraction faite de toute autre raison, sont du moins préférables parce qu'elles sont les plus usitées.

Il est encore aisé, par le moyen de cette table, de marquer précisément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'instrumentale, et la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves suivant le ton où l'on sera.

Je suis convaincu qu'en suivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'est point de chant qu'on ne soit en état de solfier en très peu de temps, et de trouver de même sur quelque instrument que ce soit, avec toute la facilité possible. Rappelons un peu en détail ce que j'ai dit sur cet article.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des airs à cet écolier, au lieu de lui faire toucher, tantôt des dièses, tantôt des bémols, sans qu'il puisse concevoir pourquoi il le fait, que le premier soin du maître soit de lui faire connaître à fond tous les sons de son instrument par rapport aux différens tons sur lesquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela, après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de son instrument, il faut lui présenter un autre point de vue, et le rappeler à un principe général. Il connaît déjà tous les sons de l'octave suivant l'échelle naturelle, il est question à présent de lui en faire faire l'analyse. Supposons-le devant un clavecin. Le clavier est divisé en soixante et une touches : on lui explique que ces touches, prises successivement et sans distinction de blanches ni de noires, expriment des sons qui, de gauche à droite, vont en s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération, nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle disposées à son égard de la manière suivante :

[1] Ce n'est qu'en vertu du tempérament que la même touche peut servir de dièse à l'une et de bémol à l'autre, puisque d'ailleurs personne n'ignore que la somme de deux demi-tons mineurs ne saurait faire un ton.

La deuxième note, *re*, à un ton d'intervalle vers la droite; c'est-à-dire qu'il faut laisser une touche intermédiaire entre l'*ut* et le *re*, pour la division des deux demi-tons;

La troisième, *mi*, à un autre ton du *re*, et à deux tons de l'*ut*; de sorte qu'entre le *re* et le *mi* il faut encore une touche intermédiaire;

La quatrième, *fa*, à un demi-ton du *mi* et à deux tons et demi de l'*ut*; par conséquent le *fa* est la touche qui suit le *mi* immédiatement, sans en laisser aucune entre deux;

La cinquième, *sol*, à un ton du *fa*, et à trois tons et demi de l'*ut*: il faut laisser une touche intermédiaire;

La sixième, *la*, à un ton du *sol*, et à quatre tons et demi de l'*ut*: autre touche intermédiaire;

La septième, *si*, à un ton du *la*, et à cinq tons et demi de l'*ut*: autre touche intermédiaire;

La huitième, *ut* d'en haut, à un demi-ton du *si*, et à six tons du premier *ut* dont elle est l'octave; par conséquent le *si* est contigu à l'*ut* qui le suit, sans touche intermédiaire.

En continuant ainsi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la réplique des mêmes intervalles, et l'écolier se les rendra aisément familiers, de même que les chiffres qui les expriment et qui marquent leur distance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* et le *fa* et entre le *si* et l'*ut* d'en haut, où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur position fixe dans l'échelle.

On observera aussi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires sont justement celles qu'il faut prendre, et que toutes les blanches sont les intermédiaires qu'il faut laisser. On ne cherchera point à lui faire trouver du mystère dans cette distribution, et on lui dira seulement que, comme le clavier serait trop étendu ou les touches trop petites si elles étaient toutes uniformes, et que d'ailleurs la clef d'*ut* est la plus usitée dans la musique, on a, pour plus de commodité, rejeté hors des intervalles les touches blanches, qui n'y sont que de peu d'usage. On se gardera bien aussi d'affecter un air savant en lui parlant des tons et des demi-tons majeurs et mineurs, des comma, du tempérament; tout cela est absolument inutile à la pratique, du moins pour ce temps-là:

en un mot, pour peu qu'un maître ait d'esprit et qu'il possède son art, il a tant d'occasions de briller en instruisant, qu'il est inexcusable quand sa vanité est à pure perte pour le disciple.

Quand on trouvera que l'écolier possède assez bien son clavier naturel, on commencera alors à le lui faire transposer sur d'autres clefs, en choisissant d'abord celles où les sons naturels sont le moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *sol.*

Ce mot *sol,* direz-vous à l'écolier, écrit ainsi à la marge, signifie qu'il faut transporter au *sol* et à son octave le nom et toutes les propriétés de l'*ut* et de la gamme naturelle. Ensuite, après l'avoir exhorté à se rappeler la disposition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *sol* considéré comme fondamentale, c'est-à-dire comme un *ut.* D'abord il sera question de trouver le *re;* si l'écolier est bien conduit, il le trouvera de lui-même et touchera le *la* naturel, qui est précisément par rapport au *sol* dans la même situation que le *re* par rapport à l'*ut:* pour trouver le *mi* il touchera le *si;* pour trouver le *fa* il touchera l'*ut;* et vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernières touches donnent un demi-ton d'intervalle, intermédiaire, de même que le *mi* et le *fa* dans l'échelle naturelle. En poursuivant de même, il touchera le *re* pour le *sol,* et le *mi* pour le *la.* Jusqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *sol* l'échelle de l'octave *ut;* de sorte que si vous poursuivez, et que vous demandiez le *si* sans rien ajouter, il est presque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel. Alors vous l'arrêterez là, et vous lui demanderez s'il ne se souvient pas qu'entre le *la* et le *si* naturel il a trouvé un intervalle d'un ton et une touche intermédiaire : vous lui montrerez en même temps cet intervalle à la clef d'*ut;* et, revenant à celle de *sol,* vous lui placerez le doigt sur le *mi* naturel que vous nommerez *la*, en demandant où est le *si.* Alors il se corrigera sûrement et touchera le *fa* dièse : peut-être touchera-t-il le *sol;* mais au lieu de vous impatienter il faut saisir cette occasion de lui expliquer si bien la règle des tons et demi-tons par rapport à l'octave *ut,* et sans distinction de touches noires et blanches, qu'il ne soit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas, et de bas en haut, en lui faisant nommer les touches conformément à ce nouveau ton : vous lui ferez aussi observer que la touche blanche qu'on y emploie y devient nécessaire pour constituer le demi-ton qui doit être entre le *si* et l'*ut* d'en haut, et qui serait sans cela entre le *la* et le *si*, ce qui est contre l'ordre de la gamme. Vous aurez soin surtout de lui faire concevoir qu'à cette clef-là le *sol* naturel est réellement un *ut*, le *la* un *re*, le *si* un *mi*, etc.; de sorte que ces noms et la position de leurs touches relatives lui deviennent aussi familiers qu'à la clef d'*ut*, et que, tant qu'il est à la clef de *sol*, il n'envisage le clavier que par cette seconde exposition.

Quand on le trouvera suffisamment exercé, on le mettra à la clef de *re* avec les mêmes précautions, et on l'amènera aisément à y trouver de lui-même le *mi* et le *si* sur deux touches blanches : cette troisième clef achèvera de l'éclaircir sur la situation de tous les tons de l'échelle, relativement à quelque fondamentale que ce soit; et vraisemblablement il n'aura plus besoin d'explication pour trouver l'ordre des tons sur toutes les autres fondamentales.

Il ne sera donc plus question que de l'habitude, et il dépendra beaucoup du maître de contribuer à la former, s'il s'applique à faciliter à l'écolier la pratique de tous les intervalles par des remarques sur la position des doigts, qui lui en rendent bientôt la mécanique familière.

Après cela, de courtes explications sur le mode mineur, sur les altérations qui lui sont propres, et sur celles qui naissent de la modulation dans le cours d'une même pièce. Un écolier bien conduit par cette méthode doit savoir à fond son clavier sur tous les tons dans moins de trois mois : donnons-lui-en six, au bout desquels nous partirons de là pour le mettre à l'exécution; et je soutiens que, s'il a d'ailleurs quelque connaissance des mouvemens, il jouera dès lors à livre ouvert les airs notés par mes caractères, ceux du moins qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette six autres mois à se perfectionner la main et l'oreille, soit pour l'harmonie, soit pour la mesure, et voilà dans l'espace d'un an un musicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connais-

sant les modes et tous les tons, toutes les cordes qui leur sont propres, toute la suite de la modulation, et transposant toute pièce de musique dans toutes sortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'est ce qui me paraît découler évidemment de la pratique de mon système, et que je suis prêt de confirmer, non seulement par des preuves de raisonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du clavecin s'applique de même à tout autre instrument, avec quelques légères différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton. Comme je n'écris ici que pour les maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire pour mettre dans son jour une objection qu'on pourrait m'opposer, et pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la musique ont tous certain caractère qui leur est propre, et qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant; l'*F ut fa* est majestueux; le *si* bémol majeur est tragique; le *fa* mineur est triste; l'*ut* mineur est tendre; et tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne sais quelle aptitude à exciter tel ou tel sentiment, dont les habiles maîtres savent bien se prévaloir. Or, puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciterait-il une passion plutôt qu'un autre ton majeur? pourquoi le même passage du *re* au *fa* produit-il des effets différens quand il est pris sur différentes fondamentales, puisque le rapport demeure le même? pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expression qu'il avoit en *G re sol*? Il n'est pas possible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale, puisque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, prise séparément, n'a rien en elle qui puisse exciter d'autre sentiment que celui du son haut ou bas qu'elle fait entendre. Ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés, c'est par les rapports qu'ils ont entre eux; et c'est uniquement par le choix de ces rapports charmans qu'une belle composition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, si le rapport d'un *ut* à un *sol*, ou d'un *re* à un

la, est le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets?

Peut-être trouverait-on des musiciens embarrassés d'en expliquer la raison; et elle serait en effet très inexplicable, si l'on admettait à la rigueur cette identité de rapports dans les sons exprimés par les mêmes noms et représentés par les intervalles sur tous les tons.

Mais ces rapports ont entre eux de légères différences, suivant les cordes sur lesquelles il sont pris; et ce sont ces différences, si petites en apparence, qui causent dans la musique cette variété d'expression, sensible à toute oreille délicate, et sensible à tel point qu'il est peu de musiciens qui, en écoutant un concert, ne connaissent en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C sol ut* mineur et le *D la re*; voilà deux modes mineurs desquels tous les sons sont exprimés par les mêmes intervalles et par les mêmes noms, chacun relativement à sa tonique: cependant l'affection n'est point la même, et il est incontestable que le *C sol ut* est plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raison, il faut entrer dans une recherche assez longue dont voici à peu près le résultat. L'intervalle qui se trouve entre la tonique *re* et sa seconde note est un peu plus petit que celui qui se trouve entre la tonique du *C sol ut* et sa seconde note: au contraire, le demi-ton qui se trouve entre la seconde note et la médiante du *D la re* est un peu plus grand que celui qui est entre la seconde note et la médiante du *C sol ut*; de sorte que la tierce mineure restant à peu près égale de part et d'autre, elle est partagée dans le *C sol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re*; ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton est plus grand.

On trouve aussi, par l'accord ordinaire du clavecin, le demi-ton compris entre le *sol* naturel et le *la* bémol un peu plus petit que celui qui est entre le *la* et le *si* bémol. Or, plus les deux sons qui forment un demi-ton se rapprochent, et plus le passage est tendre et touchant; c'est l'expérience qui nous l'apprend, et c'est, je crois, la véritable raison pour laquelle le mode mineur du *C sol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re*. Que si cependant la diminution vient

jusqu'à causer de l'altération à l'harmonie, et jeter de la dureté dans le chant, alors le sentiment se change en tristesse, et c'est l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à peu près à trouver, par ces différences légères qui subsistent dans les rapports des sons et des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la musique. Mais si l'on voulait aussi trouver la cause de ces différences, il faudrait entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, et qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de M. Rameau. Je me contenterai de dire ici en général que, comme il a fallu, pour éviter de multiplier les sons, faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu; ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'ils devraient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point à la rigueur le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence est petite à la vérité, mais enfin elle existe, et, pour la faire évanouir, il a fallu tempérer un peu cette quinte: par ce moyen on n'a employé que le même son pour ces deux usages; mais de là vient aussi que le ton du *re* au *mi* n'est pas de la même espèce que celui de l'*ut* au *re*, et ainsi des autres.

On pourrait donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux signes, et que par là même je détruis cette variété d'expression si avantageuse dans la musique. J'ai bien des choses à répondre à tout cela.

En premier lieu, le tempérament est un vrai défaut; c'est une altération que l'art a causée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, et la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons si durs, par exemple le *re* et le *sol* dièses, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreille. Ce ne serait donc pas une faute d'éviter ce défaut, et surtout dans les caractères de la musique, qui, ne participant pas au vice de l'instrument, devraient, du moins par leur signification, conserver toute la pureté de l'harmonie.

De plus, les altérations causées par les différens tons ne sont point pratiquées par les voix; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 4 5 autrement que l'on entonnerait celui-ci 5 6, quoique cet intervalle ne soit pas tout-à-fait le même; et l'on module en chantant avec la même justesse dans tous les tons, malgré les altérations particulières que l'imperfection des instrumens introduit dans ces différens tons, et à laquelle la voix ne se conforme jamais, à moins qu'elle n'y soit contrainte par l'unisson des instrumens.

La nature nous apprend à moduler sur tous les tons, précisément dans toute la justesse des intervalles; les voix, conduites par elle, le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle prescrit, pour nous assujettir à une pratique défectueuse? et faut-il sacrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des instrumens, l'expression naturelle du plus parfait de tous? C'est ici qu'on doit se rappeler tout ce que j'ai dit ci-devant sur la génération des sons; et c'est par là qu'on se convaincra que l'usage de mes signes n'est qu'une expression très fidèle et très exacte des opérations de la nature.

En second lieu, dans les plus considérables instrumens, comme l'orgue, le clavecin et la viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, et elles sont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y pensent point. Il en est de même des flûtes, des hautbois, bassons et autres instrumens à trous; les dispositions des doigts sont fixées pour chaque son, et le seront de même par mes caractères, sans que les écoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connaître l'expression.

D'ailleurs on ne saurait me faire là dessus aucune difficulté qui n'attaque en même temps la musique ordinaire, dans laquelle, bien loin que les petites différences des intervalles de même espèce soient indiquées par quelque marque, les différences spécifiques ne le sont même pas, puisque les tierces ou les sixtes majeures et mineures sont exprimées par les mêmes intervalles et les mêmes positions; au lieu que, dans mon système, les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination font du moins connaître s'ils sont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'est au maître et à l'oreille à conduire l'écolier dans la pratique des différens tons et des altérations qui leur sont propres; la musique ordinaire ne donne point de règles pour cette pratique que je ne puisse appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage; et les doigts de l'écolier seront bien plus heureusement conduits, en lui faisant pratiquer sur son violon les intervalles, avec les altérations qui leur sont propres dans chaque ton, en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièses et de bémols qui, faisant de plus petits intervalles entre eux et ne contribuant point à former l'oreille troublent l'écolier par des différences qui lui sont long-temps insensibles.

Si la perfection d'un système de musique consistait à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de sons, il serait aisé, en adoptant celui de M. Sauveur, de diviser toute l'étendue d'une seule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux, dont les sons seraient représentés par des notes différemment figurées; mais de quoi serviraient tous ces caractères, puisque la diversité des sons qu'ils exprimeraient ne serait non plus à la portée de nos oreilles, qu'à celle des organes de notre voix? Il n'est donc pas moins inutile qu'on apprenne à distinguer l'*ut* double dièse du *re* naturel, dès que nous sommes contraints de le pratiquer sur ce même *re*, et qu'on ne se trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux sons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les sons d'un mode doivent toujours être considérés par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là; qu'ainsi les intervalles correspondans devraient être parfaitement égaux dans tous les tons de même espèce: aussi les considère-t-on comme tels dans la composition; et s'ils ne le sont pas à la rigueur dans la pratique, les facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article. Si, de l'aveu de la plus savante académie de l'Europe, mon système a des avantages marqués par dessus

la méthode ordinaire pour la musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale; du moins, j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi; c'est à l'expérience à confirmer leur solidité. Les musiciens ne manqueront pas de se récrier, et de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité par la méthode ordinaire, et qu'ils font de leurs instrumens tout ce qu'on peut en faire par quelque méthode que ce soit. D'accord: je les admire en ce point, et il ne semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui; mais enfin, quand on leur fera voir qu'avec moins de temps et de peine on peut parvenir plus sûrement à cette même perfection, peut-être seront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils opèrent ne sont pas tellement inséparables des barres, des noires et des croches, qu'on n'y puisse arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne pensaient, puisqu'ils suppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils se servent.

Si l'on a bien compris la partie de mon système que je viens d'expliquer, on sentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer sans exception tous les sons usités dans la musique, non pas, à la vérité, d'une manière absolue, mais relativement à un son fondamental déterminé; ce qui produit un avantage considérable en vous rendant toujours présens le ton de la pièce et la suite de la modulation.

Il me reste maintenant à donner une autre méthode encore plus facile pour pouvoir noter tous ces mêmes sons de la même manière, sur un rang horizontal, sans avoir jamais besoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y suppléer donc, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire du point; et voici comment je le mets en usage. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'octave supérieure, et qui commence à l'*ut* d'en haut, alors je mets un point au dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave; et, ce point une fois placé, c'est un avis que non seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes

celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré. Par exemple,

Ut c 1 3 5 i̇ 3 5.

Le point que vous voyez sur le second *ut* marque que vous entrez là dans l'octave au dessus de celle où vous avez commencé, et que, par conséquent, le 3 et le 5 qui suivent sont aussi de cette même octave supérieure, et ne sont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire, si je veux sortir de l'octave où je me trouve pour passer à celle qui est au dessous, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 5̣ 3 1.

Ainsi, ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici sous le second 5, vous êtes averti que vous sortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au dessous vous passez dans l'inférieure: et, quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au dessous ou au dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous descendiez d'une octave, mais, à chaque point, vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage, soit en montant, soit en descendant, par rapport au son fondamental *ut*, lequel ainsi se trouve bien de la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes et aux intervalles de la précédente : tout ce qui est dans la même position appartient au même point, et vous n'avez besoin d'un autre point que lorsque vous passez dans une autre position, c'est-à-dire dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers de ce mot d'octave qu'a-

busivement et pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que, proprement, l'étendue que je désigne par ce mot n'est remplie que d'un étage de sept notes, l'*ut* d'en haut n'y étant pas compris.

Voici une suite de notes qu'il sera aisé de solfier par les règles que je viens d'établir.

Sol d 1 $\underset{\cdot}{7}$ $\dot{1}$ 2 3 1 5 4 5 6 7 5 $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 4 3 2 4 $\dot{2}$ 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 3 4
d 5 $\underset{\cdot}{5}$ $\dot{1}$.

Et voici (*voy.* Planche, exemple 12) le même exemple noté suivant la première méthode.

Dans une longue suite de chant, quoique les points vous conduisent toujours très juste, ils ne vous font pourtant connaître l'octave où vous vous trouvez que relativement à ce qui a précédé : c'est pourquoi, afin de savoir précisément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudrait aller en remontant jusqu'à la lettre qui est au commencement de l'air ; opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en dispenser, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où se trouve non pas la première note de cette ligne, mais la dernière de la ligne précédente, et cela afin que la règle des points n'ait pas d'exception.

EXEMPLE :

Fa d 1 $\underset{\cdot}{7}$ $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 5 $\dot{1}$ 5 $\underset{\cdot}{\dot{2}}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\dot{3}$ 1 4 3 2 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 $\dot{5}$ 5 4 $\dot{6}$ 4
e 4 $\dot{2}$ $\underset{\cdot}{7}$ 5 6 4 5 1.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la seconde ligne marque que le *fa* qui finit la première est de la cinquième octave, de laquelle je sors pour rentrer dans la quatrième *d* par le point que vous voyez au dessous du *si* de cette seconde ligne.

Rien n'est plus aisé que de trouver cette lettre correspondante à la dernière note d'une ligne, et en voici la méthode.

Comptez tous les points qui sont au dessus des notes de cette ligne, comptez aussi ceux qui sont au dessous : s'ils sont égaux en nombre avec les premiers, c'est une preuve que la dernière note de la ligne est dans la même octave que la première, et c'est le cas du premier exemple de la

page précédente ; où, après avoir trouvé trois points dessus et autant dessous, vous concluez qu'ils se détruisent les uns les autres, et que, par conséquent, la dernière note *fa* de la ligne est de la même octave *d* que la première note *ut* de la même ligne ; ce qui est toujours vrai, de quelque manière que les points soient rangés, pourvu qu'il y en ait autant dessus que dessous.

S'ils ne sont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui est au commencement de la ligne, et reculez d'autant de lettres vers l'*a*, si l'excès est au dessous ; ou, s'il est au dessus, avancez au contraire d'autant de lettres dans l'alphabet que cette différence contient d'unités, et vous aurez exactement la lettre correspondante à la dernière note.

EXEMPLE :

Ut c 6 3 6 7 1̇ 2 1 7̣ 6 1̇ 5̣ 1̇ 2 3 4 3 2 1 3 6 3̸ 6 7 3 1̇
e 2̣ 7̣ 1̇ 6 7̣ 3̸ 6 1̇ 4 3 2 1 3̸ 6 2 1 7̣ 6 3 3 4 4̸ 5 3̸ 6 7 1̇
d 2 7̣ 3̸ 6.

Dans la première ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au dessous et quatre au dessus, par conséquent deux d'excès, pour lesquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, suivant l'ordre de l'alphabet, et vous aurez la lettre *e* correspondante à la dernière note de la même ligne.

Dans la seconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au dessous, c'est-à-dire qu'il faut, depuis la lettre *e* qui est au commencement de la ligne, reculer d'une lettre vers l'*a*, et vous aurez *d* pour la lettre correspondante à la dernière note de la seconde ligne.

Il faut de même observer de mettre la lettre de l'octave après chaque première et dernière note des reprises et des rondeaux, afin qu'en partant de là on sache toujours sûrement si l'on doit monter ou descendre pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple suivant, dans lequel cette marque ψ est un signe de reprise.

Mi c 3 4 5 7̣ 1̇ 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 7̣ 6 2̇ 5̣ b ψ 5̇ c 5 5̣
b 7̸ 6 4̇ 4̸ 6̣ 2̇ 7̣ 5 1̇ 2̇ 5̣ 7 1̇ c.

La lettre *b*, que vous voyez après la dernière note de la première partie, vous apprend qu'il faut monter d'une sixte pour revenir au *mi* du commencement, puisqu'il est de l'octave supérieure *c*; et la lettre *c*, que vous voyez également après la première et la dernière note de la seconde partie, vous apprend qu'elles sont toutes deux de la même octave, et qu'il faut par conséquent monter d'une quinte pour revenir de la finale à la reprise.

Ces observations sont fort simples et fort aisées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a quelques avantages de moins que celle de la position d'étage en étage que j'ai enseignée la première, et qui n'a jamais besoin de toutes ces différences de lettres : l'une et l'autre ont pourtant leur commodité; et, comme elles s'apprennent par les mêmes règles, et qu'on peut les savoir toutes deux ensemble avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une séparément, on les pratiquera chacune dans les occasions où elle paraîtra plus convenable. Par exemple, rien ne sera si commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites, pour noter de petits airs, des morceaux détachés, et ceux qu'on veut envoyer en province, et, en général, pour la musique vocale. D'un autre côté, la méthode de position servira pour les partitions et les grandes pièces de musique, pour la musique instrumentale, et surtout pour commencer les écoliers, parce que la mécanique en est encore plus sensible que de l'autre manière, et qu'en partant de celle-ci déjà connue, l'autre se conçoit du premier instant. Les compositeurs s'en serviront aussi par préférence, à cause de la distinction oculaire des différentes octaves : ils sentiront en la pratiquant toute l'étendue de ses avantages, que j'ose dire tels pour l'évidence de l'harmonie, que quand ma méthode n'aurait nul cours dans la pratique, il n'est point de compositeur qui ne dût l'employer pour son usage particulier et pour l'instruction de ses élèves.

Voilà ce que j'avais à dire sur la première partie de mon système, qui regarde l'expression des sons : passons à la seconde, qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'est pas, à beaucoup près, aussi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique,

qui n'admet qu'un certain nombre de sons, dont les rapports sont fixés, et à peu près les mêmes dans tous les tons; au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier jusqu'à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établissement de la quantité dans la musique a d'abord été relatif à celle du langage, c'est-à-dire qu'on faisait passer plus vite les sons par lesquels on exprimait les syllabes brèves, et durer un peu plus long-temps ceux qu'on adaptait aux longues. On poussa bientôt les choses plus loin, et l'on établit, à l'imitation de la poésie, une certaine régularité dans la durée des sons, par laquelle on les assujettissait à des retours uniformes qu'on s'avisa de mesurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied, et d'où, à cause de cela, ils prirent le nom de mesures. L'analogie est visible à cet égard entre la musique et la poésie : les vers sont relatifs aux mesures, les pieds aux temps, et les syllabes aux notes. Ce n'est pas assurément donner dans des absurdités que de trouver des rapports aussi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhaitti, appliquer à l'une les signes de l'autre, et, à cause de ce qu'elles ont de semblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en physicien d'où naît cette égalité merveilleuse que nous éprouvons dans nos secrets mouvemens quand nous battons la mesure; pas un temps qui passe l'autre, pas la moindre différence dans leur durée successive, sans que nous ayons d'autre règle que notre oreille pour la déterminer : il y a lieu de conjecturer qu'un effet aussi singulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les consonnances. Quoi qu'il en soit, il est clair que nous avons un sentiment sûr pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des sons et des organes, toujours prêts à exprimer les uns et les autres selon les mêmes rapports; et il me suffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait sans en rechercher la cause.

Les musiciens font de grandes distinctions dans ces mouvemens, non seulement quant aux divers degrés de vitesse qu'ils peuvent avoir, mais aussi quant au genre même de la mesure; et tout cela n'est qu'une suite du mauvais prin-

cipe par lequel ils ont fixé les différentes durées des sons ; car, pour trouver les rapports des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaison, et il leur a plu de choisir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde : ils ont ensuite imaginé des notes de plusieurs autres figures, dont la valeur est fixée, par rapport à cette ronde, en proportion sous-double. Cette division serait assez supportable, quoiqu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'universalité nécessaire, si le terme de comparaison, c'est-à-dire si la durée de la ronde était quelque chose d'un peu moins vague; mais la ronde va tantôt plus vite, tantôt plus lentement, suivant le mouvement de la mesure où l'on l'emploie : et l'on ne doit pas se flatter de donner quelque chose de plus précis en disant qu'une ronde est toujours l'expression de la durée d'une mesure à quatre, puisque, outre que la durée même de cette mesure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie des mesures à quatre et à deux contenir deux et quelquefois quatre rondes.

C'est pourtant ce qu'on suppose dans les chiffres des mesures doubles : le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une mesure à quatre temps, et le chiffre supérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour une mesure de l'air que l'on va noter. Mais pourquoi ce rapport de tant de différentes mesures à celle de quatre temps qui leur est si peu semblable, ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée ?

On dirait que les inventeurs de la musique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il fallait : d'un côté, ils ont négligé la distinction du son fondamental indiqué par la nature et si nécessaire pour servir de terme commun au rapport de tous les autres; et de l'autre, ils ont voulu établir une durée absolue et fondamentale sans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner si l'erreur du principe a tant causé de défauts dans les conséquences ? défauts essentiels à la pratique, et tous propres à retarder long-temps les progrès des écoliers.

Les musiciens reconnaissent au moins quatorze mesures différentes, dont voici les signes : 2, 3, C,

$\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$.

Or, si ces signes sont institués pour déterminer autant de mouvemens différens en espèces, il y en a beaucoup trop ; et s'ils le sont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vitesse de ces mouvemens, il n'y en a pas assez. D'ailleurs pourquoi se tourmenter si fort pour établir des signes qui ne servent à rien, puisque indépendamment du genre de la mesure on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'espèce et le degré du mouvement ?

Cependant on ne saurait contester que la diversité de ces mesures ne brouille les commençans pendant un temps infini, et que tout cela ne naisse de la fantaisie qu'on a de les vouloir rapporter à la mesure à quatre temps, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens et aux notes des rapports entièrement étrangers à la mesure où l'on les emploie, c'est proprement leur donner des valeurs absolues, en conservant l'embarras des relations : aussi voit-on suivre de là des équivoques terribles, qui sont autant de piéges à la précision de la musique et au goût du musicien. En effet, n'est-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, etc., non par la qualité de la mesure où elles se rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en opposition avec le sens propre ? De là vient, par exemple, qu'une blanche, dans une certaine mesure, passera beaucoup plus vite qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche ; et de là vient encore que les musiciens de province, trompés par ces faux rapports, donnent souvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à cette fausse relation, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois temps simples plus vite qu'une autre à trois huit ; ce qui dépend du caprice des

compositeurs, et dont les opéras présentent des exemples à chaque instant.

Il y aurait sur ce point bien d'autres remarques à faire, auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la division sous-double des notes telle qu'elle est établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou bien l'on n'a pu les embrasser tous dans une règle générale; ainsi, quand il est question de faire la division d'une note ou d'un temps en trois parties égales dans une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut nécessairement que le musicien le devine, ou bien qu'on l'en avertisse par un signe étranger qui fait exception à la règle.

C'est en examinant les progrès de la musique, que nous pourrons trouver le remède à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet art était encore extrêmement grossier. Les rondes et les blanches étaient presque les seules notes qui y fussent employées, et l'on ne regardait une croche qu'avec frayeur. Une musique aussi simple n'amenait pas de grandes difficultés dans la pratique, et cela faisait qu'on ne prenait pas non plus grand soin pour lui donner de la précision dans les signes; on négligeait la séparation des mesures, et l'on se contentait de les exprimer par la figure des notes. A mesure que l'art se perfectionna et que les difficultés augmentèrent, on s'aperçut de l'embarras qu'il y avait, dans une grande diversité de notes, de faire la distinction des mesures, et l'on commença à les séparer par des lignes perpendiculaires; on se mit ensuite à lier les croches pour faciliter les temps; et l'on s'en trouva si bien, que, depuis lors, les caractères de la musique sont toujours restés à peu près dans le même état.

Une partie des inconvéniens subsiste pourtant encore; la distinction des temps n'est pas toujours trop bien observée dans la musique instrumentale, et n'a point lieu du tout dans la vocale: il arrive de là qu'au milieu d'une grande mesure l'écolier ne sait où il en est, surtout lorsqu'il trouve une quantité de croches et de doubles croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

Une réflexion toute simple sur l'usage des lignes perpendiculaires pour la séparation des mesures, nous fournira un moyen assuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les

notes qui sont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens de parler, font justement la valeur d'une mesure: qu'elles soient en grande ou petite quantité, cela n'intéresse en rien la durée de cette mesure, qui est toujours la même; seulement se divise-t-elle en parties égales ou inégales, selon la valeur et le nombre des notes qu'elle renferme. Mais enfin, sans connaître précisément le nombre de ces notes, ni la valeur de chacune d'elles, on sait certainement qu'elles forment toutes ensemble une durée égale à celle de la mesure où elles se trouvent.

Séparons les temps par des virgules, comme nous séparons les mesures par des lignes, et raisonnons sur chacun de ces temps de la même manière que nous raisonnons sur chaque mesure; nous aurons un principe universel pour la durée et la quantité des notes, qui nous dispensera d'inventer de nouveaux signes pour la déterminer, et qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes mesures usitées dans la musique, sans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe que cette note remplit tous les temps de cette mesure, et doit durer autant qu'elle: dans ce cas, la séparation des temps serait inutile, on n'a qu'à soutenir le même son pendant toute la mesure. Quand la mesure est divisée en autant de notes égales qu'elle contient de temps, on pourrait encore se dispenser de les séparer; chaque note marque un temps, et chaque temps est rempli par une note; mais dans le cas que la mesure soit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut nécessairement pratiquer la séparation des temps par des virgules; et nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conserver dans nos signes la plus parfaite uniformité.

Chaque temps compris entre deux virgules, ou entre une virgule et une ligne perpendiculaire, renferme une note ou plusieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce temps-là, rien n'est si simple: s'il en renferme plusieurs, la chose n'est pas plus difficile; divisez ce temps en autant de parties égales qu'il comprend de notes; appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, et passez-les de sorte que tous les temps soient égaux.

EXEMPLE DU PREMIER CAS :

Ré 3 || d 1,2,3 | 7,1,2 | 6,7,1 | 3,4,3 | 1,2,3 |
d 7,1,2 | 6,7,5 | 6 c.

EXEMPLE DU SECOND :

Ut 2 || c 17,12 | 32,31 | 54,56 | 76,75 | 14,55 | 1 c.

EXEMPLE DE TOUS LES DEUX :

Fa 3 || d 3,4,5 | 65,43,21 | 2,5,1 | 1,6,2 | 2,7,3 | 3,
d 1,4 | 4,32,34 | 2 | 3,4,5 | 65,43,21 | 2,5,12 |
d 71,6,23 | 12,7,34 | 23,1,45 | 34,2,56 | 45,
d 3,6 | 62,3,2 | 1,567,121 | 717,671,232 |
d 121,712,343 | 232,123,454 | 343,234,
d 565 | 454,32,34 | 2,5567,1 | 1217,6671,
d 2 | 2321,7712,3 | 3432,1123,4 | 4543,
d 2234,5 | 5654,3345,6671 | 12,3,2 | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conserve les cadences et les liaisons comme dans la musique ordinaire, et que, pour distinguer le chiffre qui marque la mesure d'avec ceux des notes, j'ai soin de le faire plus grand, et de l'en séparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail sur cette méthode, remarquons d'abord combien elle simplifie la pratique de la mesure en anéantissant tout d'un coup toutes les mesures doubles ; car, comme la division des notes est prise uniquement dans la valeur des temps et de la mesure où elles se trouvent, il est évident que ces notes n'ont plus besoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur ; ainsi la mesure étant uniquement déterminée par le nombre de ses temps, on la peut très bien réduire à deux espèces, savoir, mesure à deux, et mesure à trois. A l'égard de la mesure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'est que l'assemblage de deux mesures à deux

temps : elle est traitée comme telle dans la composition, et l'on peut compter que ceux qui prétendraient lui trouver quelque propriété particulière s'en rapporteraient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des temps d'une mesure naturelle, sensible et agréable à l'oreille, soit borné à trois, c'est un fait d'expérience que toutes les spéculations du monde ne détruisent pas : on aurait beau chercher de subtiles analogies entre les temps de la musique et les harmoniques d'un son, on trouverait aussitôt une sixième consonnance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq temps dans la mesure ; et, quelle qu'en puisse être la raison, il est incontestable que le plaisir de l'oreille, et même sa sensibilité à la mesure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous-en donc à ces deux genres de mesures, à deux et à trois temps : chacun des temps de l'une et de l'autre peut de même être partagé en deux ou en trois parties égales, et quelquefois en quatre, six, huit, etc., par des subdivisions de celle-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne seraient pas multiples de deux ou de trois.

Or, qu'une mesure soit à deux ou à trois temps, et que la division de chacun de ces temps soit en deux ou en trois parties égales, ma méthode est toujours générale, et exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, et on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque temps d'une mesure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de six-huit dans la musique ordinaire.

EXEMPLE :

Ut 2 || d, 361̇ | 17̣6,65̸6 | 731̇,7̣1̇2 | 17̣6,2̇ | 217̣,
d 1̇7̣6 | 5̸,361̇ | 17̣6,65̸6 | 731̇,147 | 2,2̇17̣ |
d 1̇7̣6,365̸ | 6.

Les notes dont deux égales rempliront un temps, s'appelleront des demis ; celles dont il en faudra trois, des tiers ; celles dont il en faudra quatre, des quarts, etc.

Mais lorsqu'un temps se trouve partagé de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représen-

ter, par exemple, dans un seul temps une noire et deux croches, je considère ce temps comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première, et les deux croches ensemble la seconde. Je les lie donc par une ligne droite que je place au dessus ou au dessous d'elles; et cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée ensuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE:

Fa 2 || d, 1763 | 67,121761 | 73, 17612 | 3232,

d, 1767 | 2121,7637 | 321,7 | 6.

La virgule qui se trouve avant la première note dans les deux exemples précédens désigne la fin du premier temps, et marque que le chant commence par le second.

Quand il se trouve dans un même temps des subdivisions d'inégalités, on peut alors se servir d'une seconde liaison: par exemple, pour exprimer un temps composé d'une noire, d'une croche et de deux doubles croches, on s'y prendrait ainsi:

Sol 2 || d 13,5121 | 72,5717 | 61,4676 | 5675,

c 1231 | 46,1454 | 35,1343124,7232 |

d 1434,55 | 1 d.

Vous voyez là que le second temps de la première mesure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires, savoir, le 5 pour l'une, et pour l'autre la somme de trois notes 1 2 1, qui sont sous la grandre liaison: ces trois notes sont subdivisées en deux autres parties égales, équivalentes à deux croches dont l'une est le premier 1, et l'autre les deux notes 2 et 1 jointes par la seconde liaison, lesquelles sont ainsi chacune le quart de la valeur comprise sous la grande liaison, et le huitième du temps entier.

En général, pour exprimer régulièrement la valeur des notes, il faut s'attacher à la division de chaque temps par

temps : elle est traitée comme telle dans l
l'on peut compter que ceux qui prétend
quelque propriété particulière s'en rap
plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des temps d'une me
sible et agréable à l'oreille, soit bo
fait d'expérience que toutes les spé
détruisent pas : on aurait beau ch
gies entre les temps de la musiq
son, on trouverait aussitôt un
l'harmonie, qu'un mouvemer
sure ; et, quelle qu'en puiss
table que le plaisir de l'or
mesure, ne s'étend pas p

Tenons-nous-en donc
deux et à trois temps : e
peut de même être
égales, et quelquef ... ma
subdivisions de cel ... oyer le poi
qui ne seraient p ... plus universel et

Or, qu'une m ... usique ordinaire ; car, a
la division de c ... rs la moitié de la note qui le
parties égale ... qu'un cas particulier, je lui don
prime tout ... es une valeur déterminée uniquemen
dernier ex ... occupe ; c'est-à-dire que si le point re
ci, dans ... emps ou une mesure, le son qui a précédé
en trois ... aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute
dans l ... mesure ; et si le point se trouve dans un temps avec d'a
notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, et doit être co
pour un tiers ou pour un quart, suivant la quanti
notes que renferme ce temps-là, en y comprenant le p
En un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins
la note qui l'a précédé, et dont il marque la tenue su
la place qu'il occupe dans le temps où il est employ

EXEMPLE :

Ut 2 || c, 1 | 54,·3 | ·2,·3 | ·2,·1 | 55,·4 |
c 64,·2 | 5432,1 | 75,1 | ·,7 | 1.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le voit
cet exemple, que ces points se confondent jamais avec

parties égales ; ce qu'on peut toujours faire par la méthode que je viens d'enseigner en y ajoutant l'usage du point dont je parlerai tout à l'heure, sans qu'il soit possible d'être arrêté par aucune exception. Il ne sera même jamais nécessaire, quelque bizarre que puisse être une musique, de mettre plus de deux liaisons sur aucune de ces notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeur des quintuples et des sextuples croches, dont la rapidité comparée n'est nullement à la portée des voix ni des instrumens, et dont à peine trouverait-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos compositeurs.

A l'égard des tenues et des syncopes, je puis, comme dans la musique ordinaire, les exprimer avec des notes liées ensemble par une ligne courbe que nous appellerons liaison de tenue ou chapeau, pour la distinguer de la liaison de valeur dont je viens de parler, et qui se marque par une ligne droite. Je puis aussi employer le point au même usage, en lui donnant un sens plus universel et bien plus commode que dans la musique ordinaire ; car, au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe ; c'est-à-dire que si le point remplit seul un temps ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute cette mesure ; et si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, et doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant la quantité de notes que renferme ce temps-là, en y comprenant le point. En un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, et dont il marque la tenue suivant la place qu'il occupe dans le temps où il est employé.

EXEMPLE :

Ut 2 || c, 1 | 54,·3 | ·2,·3 | ·2,·1 | $\underset{\cdot}{5}\dot{5}$,·4 |
c 64,·2 | 5432,$\dot{1}$ | $\underset{\cdot}{7}$5,$\dot{1}$ | ·,$\underset{\cdot}{7}$ | 1.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points se confondent jamais avec ceux

qui servent à changer d'octaves : ils en sont trop bien distingués par leur position, pour avoir besoin de l'être par leur figure. C'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires qui distrairaient l'attention sans exprimer rien de plus que la simplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'est pas déter miné par les caractères de ma méthode, il est aisé d'y suppléer par un mot mis au commencement de l'air; et l'on peut d'autant moins tirer de là un argument contre mon système, que la musique ordinaire a besoin du même secours. Vous avez, par exemple, dans la mesure à trois temps simples cinq ou six mouvemens très différens les uns des autres, et tous exprimés par une noire à chaque temps : ce n'est donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui sert à déterminer le mouvement; et s'il se trouve des maîtres négligens qui s'en fient sur ce sujet au caractère de leur musique et au goût de ceux qui la liront, leur confiance se trouve si souvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent assez sentir combien il est nécessaire d'avoir à cet égard des indications plus précises que la qualité des notes.

L'imperfection grossière de la musique sur l'article dont nous parlons serait sensible pour quiconque aurait des yeux : mais les musiciens ne la voient point, et j'ose prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourrait tendre à corriger les défauts de leur art. Elle n'avoit pas échappé à M. Sauveur; et il n'est pas nécessaire de méditer sur la musique autant qu'il l'avait fait, pour sentir combien il serait important de ne pas laisser aux mouvemens des différentes mesures une expression si vague, et de n'en pas abandonner la détermination à des goûts souvent si mauvais.

Le système singulier qu'il avoit proposé, et en général tout ce qu'il a donné sur l'acoustique, quoique assez chimérique selon ses vues, ne laissait pas de renfermer d'excellentes choses qu'on aurait bien su mettre à profit dans tout autre art. Rien n'aurait été plus avantageux, par exemple, que l'usage de son échomètre général pour déterminer précisément la durée des mesures et des temps,

et cela par la pratique du monde la plus aisée : il n'aurait été question que de fixer sur une mesure connue la longueur du pendule simple, qui aurait fait un tel nombre juste de vibrations pendant un temps, ou une mesure d'un mouvement de telle espèce. Un seul chiffre, mis au commencement d'un air, aurait exprimé tout cela; et, par son moyen, on aurait pu déterminer le mouvement avec autant de précision que l'auteur même : le pendule n'aurait été nécessaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement, après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auraient fait naître et par les airs mêmes qu'on y aurait déjà chantés, une habitude assurée, acquise par une pratique aussi exacte, aurait bientôt tenu lieu de règle et rendu le pendule inutile.

Mais ces avantages mêmes, qui devenaient de vrais inconvéniens par la facilité qu'ils auraient donnée aux commençans de se passer de maîtres et de se former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cause que le projet n'a point été admis dans la pratique : il semble que si l'on proposait de rendre l'art plus difficile, il y aurait des raisons pour être plus tôt écouté.

Quoi qu'il en soit, en attendant que l'approbation du public me mette en droit de m'étendre davantage sur les moyens qu'il y aurait à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la musique sur lesquelles j'ai des remarques à proposer, je puis me borner ici aux expressions de la méthode ordinaire, qui, par des mots mis au commencement de chaque air, en indique assez bien le mouvement. Ces mots bien choisis doivent, je crois, dédommager et au delà de ces doubles chiffres et de toutes ces différentes mesures qui, malgré leur nombre, laissent le mouvement indéterminé et n'apprennent rien aux écoliers : ainsi, en adoptant seulement le 2 et le 3 pour les signes de la mesure, j'ôte la confusion des caractères sans altérer la variété de l'expression.

Revenons à votre projet. On sait combien de figures étranges sont employées dans la musique pour exprimer les silences : il y en a autant que de différentes valeurs, et par conséquent autant que de figures différentes dans les notes relatives : on est même contraint de les employer à

proportion en plus grande quantité, parce qu'il n'a pas plu à leurs inventeurs d'admettre le point après les silences de la même manière et au même usage qu'après les notes, et qu'ils ont mieux aimé multiplier des soupirs, des demi-soupirs, des quarts de soupirs à la file les uns des autres, que d'établir entre des signes relatifs une analogie si naturelle.

Mais, comme dans ma méthode il n'est point nécessaire de donner des figures particulières aux notes pour en déterminer la valeur, on y est aussi dispensé de la même précaution pour les silences, et un seul signe suffit pour les exprimer tous sans confusion et sans équivoque. Il paraît assez indifférent dans cette unité de figures de choisir tel caractère qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zéro a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, et surtout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'emploierai donc de la même manière et dans le même sens par rapport à la valeur que les notes ordinaires, c'est-à-dire que les chiffres 1, 2, 3, etc.; et les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position et par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire.

EXEMPLE TIRÉ DES LEÇONS DE M. MONTÉCLAIR.

Fa 2 = $\overset{4}{0}$ | d 1 | 2 | 3,1 | 5 | 3 | 5,6 | $\dot{7}$,5 | 1 | $\overset{2}{0}$ | ·,5 |
d $\dot{1}$,07 | 6,05 | 4,0321 | 7,$\dot{0}$123 | 43,$\overline{2\cdot1}$ | 1.

Les chiffres 4 et 2 placés ici sur des zéros marquent le nombre des mesures que l'on doit passer en silence.

Tels sont les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, et qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques observations qui naissent du parallèle des deux systèmes.

Les notes de la musique ordinaire sont-elles plus ou moins avantageuses que les chiffres qu'on leur substitue? C'est proprement le fond de la question.

Il est clair, d'abord, que les notes varient plus par leur seule position, que mes chiffres par leur figure et par leur position tout ensemble; qu'outre cela, il y en a de sept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer; que les notes n'ont de signification et de force que par le secours de la clef, et que les variations des clefs donnent un grand nombre de sens tout différens aux notes posées de la même manière.

Il n'est pas moins évident que les rapports des notes et les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expression par la musique ordinaire qui en indique le genre, et qu'ils sont exprimés par des positions difficiles à retenir, et dont la connaissance dépend uniquement de l'habitude et d'une très longue habitude: car quelle prise peut avoir l'esprit pour saisir juste, et du premier coup d'œil, un intervalle de sixte, de neuvième, de dixième, dans la musique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiarisé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles?

N'est-ce pas un défaut terrible dans la musique de ne pouvoir rien conserver, dans l'expression des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles? Les octaves ne sont que les répliques des même sons; cependant ces répliques se présentent sous des expressions absolument différentes de celles de leur premier terme. Tout est brouillé dans la position à la distance d'une seule octave; la réplique d'une note qui était sur une ligne se trouve dans un espace, celle qui était dans l'espace a sa réplique sur une ligne: montez-vous ou descendez-vous de deux octaves, autre différence toute contraire à la première; alors les répliques sont placées sur des lignes ou dans des espaces, comme leurs premiers termes. Ainsi la difficulté augmente en changeant d'objet, et l'on n'est jamais assuré de connaître au juste l'espèce d'un intervalle traversé par un si grand nombre de lignes; de sorte qu'il faut se faire, d'octave en octave, des règles particulières qui ne finissent point, et qui font de l'étude des intervalles le terme effrayant et très rarement atteint de la science du musicien.

De là cet autre défaut presque aussi nuisible, de ne pouvoir distinguer l'intervalle simple dans l'intervalle redoublé : vous voyez une note posée entre la première et la seconde ligne, et une autre note posée sur la septième ligne ; pour connaître leur intervalle vous décomptez de l'une à l'autre, et, après une longue et ennuyeuse opération, vous trouvez une douzième ; or, comme on voit aisément qu'elle passe l'octave, il faut recommencer une seconde recherche pour s'assurer enfin que c'est une quinte redoublée ; encore, pour déterminer l'espèce de cette quinte, faut-il bien faire attention aux signes de la clef qui peuvent la rendre juste ou fausse, suivant leur nombre et leur position.

Je sais que les musiciens se font communément des règles plus abrégées pour se faciliter l'habitude et la connaissance des intervalles ; mais ces règles mêmes prouvent le défaut des signes, en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux, et en ce qu'on est contraint de fixer son imagination d'octave en octave pour sauter de là à l'intervalle suivant, ce qui s'appelle suppléer de génie au vice de l'expression.

D'ailleurs, quand, à force de pratique, on viendrait à bout de lire aisément tous les genres d'intervalles, de quoi vous servira cette connaissance, tant que vous n'aurez point de règle assurée pour en distinguer l'espèce ? Les tierces et les sixtes majeures et mineures, les quintes et les quartes diminuées et superflues, et en général tous les intervalles de même nom, justes ou altérés, sont exprimés par la même position indépendamment de leur qualité ; ce qui fait que suivant les différentes situations des deux demi-tons de l'octave, qui changent de place à chaque ton et à chaque clef, les intervalles changent aussi de qualité sans changer de nom ni de position : de là l'incertitude sur l'intonation, et l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle serait le plus nécessaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les instrumens est visiblement une dépendance de ces défauts, et le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'instrument et la position des notes n'est qu'un méchant pis aller pour suppléer à la science des intervalles et des *relations toniques*, sans laquelle on ne saurait jamais être qu'un mauvais musicien.

Quelle doit être la grande attention du musicien dans l'exécution? c'est, sans doute, d'entrer dans l'esprit du compositeur et de s'approprier ses idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la pièce; or l'idée du compositeur dans le choix des sons est toujours relative à la tonique; et, par exemple, il n'emploiera point le *fa* dièse comme une telle touche du clavier, mais comme faisant un tel accord ou un tel intervalle avec sa fondamentale. Je dis donc que, si le musicien considère les sons par les mêmes rapports, il fera ses mêmes intervalles plus exacts, et exécutera avec plus de justesse qu'en rendant seulement les sons les uns après les autres, sans liaison et sans dépendance que celle de la position des notes qui sont devant ses yeux, et de ces foules de dièses et de bémols qu'il faut qu'il ait incessamment présens à l'esprit; bien entendu qu'il observera toujours les modifications particulières à chaque ton, qui sont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, et dont la connaissance pratique, indépendante de tout système, ne peut s'acquérir que par l'oreille et par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, et souvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'était proposés. C'est ce qui arrive dans la pratique de la musique instrumentale; les difficultés s'y présentent en foule. La quantité de positions différentes, de dièses, de bémols, de changemens de clefs, y sont des obstacles éternels aux progrès des musiciens, et après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du temps, cet avantage si vanté du rapport direct de la touche à la note, puisqu'il arrive cent fois, par la force des signes d'altération simples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles représentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous, pour la commodité des voix, transposer la pièce un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas; voulez-vous présenter à ce symphoniste de la musique notée sur une clef étrangère à son instrument, le voilà embarrassé, et souvent arrêté tout court, si la musique est un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands musiciens ne seront pas dans le cas; mais je crois aussi que les grands

musiciens ne le sont pas devenus sans peine, et c'est cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne sera pas tout-à-fait impossible d'arriver à la perfection par la route ordinaire, s'ensuit-il qu'il n'en soit point de plus facile?

Supposons que je veuille transposer et exécuter en *B fa si* une pièce notée en *C sol ut*, à la clef de *sol* sur la première ligne; voici tout ce que j'ai à faire: je quitte l'idée de la clef de *sol*, et je lui substitue celle de la clef d'*ut* sur la troisième ligne; ensuite j'y ajoute les idées des cinq dièses posés le premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*, le troisième sur le *sol*, le quatrième sur le *re*, et le cinquième sur le *la*; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au dessus de cette clef d'*ut*, et il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, sans quoi me voilà à tout instant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela.

Les chiffres, employés de la manière que je le propose, produisent des effets absolument différens. Leur force est en eux-mêmes, et indépendante de tout autre signe. Leurs rapports sont connus par la seule inspection, et sans que l'habitude ait à y entrer pour rien; l'intervalle simple est toujours évident dans l'intervalle redoublé: une leçon d'un quart d'heure doit mettre toute personne en état de solfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque musique qu'on lui présente; un autre quart d'heure suffit pour lui apprendre à nommer de même et sans hésiter tout intervalle possible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connaissance distincte de trois intervalles, de leurs renversemens, et réciproquement du renversement de ceux-ci, qui revient aux premiers. Or il me semble que l'habitude doit se former bien plus aisément quand l'esprit en a fait la moitié de l'ouvrage, et qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non seulement les intervalles sont connus par leur genre dans mon système, mais ils le sont encore par leur espèce. Les tierces et les sixtes sont majeures ou mineures: vous en faites la distinction sans pouvoir vous y tromper; rien n'est si aisé que de savoir une fois que l'intervalle 2 4 est une tierce mineure, l'intervalle 2 4 une sixte majeure; l'intervalle 3 1 une sixte mineure, l'intervalle 3 1 une tierce majeure, etc.; les quartes et les tierces, les secondes, les

quintes et les septièmes, justes, diminuées ou superflues, ne coûtent pas plus à connaître; les signes accidentels embarrassent encore moins; et l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un et l'autre tout à la fois, ou par deux d'une même espèce, que ce serait prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens, les avantages en seront frappans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept sons de la gamme naturelle, et leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental pris successivement sur les douze cordes [1] de l'échelle; ou plutôt il n'est question que de savoir, sur un son donné, trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, etc., et les octaves de tout cela, c'est-à-dire de posséder les connaissances qui doivent être le moins ignorées des musiciens, dans quelque système que ce soit. Après ces préliminaires si faciles à acquérir et si propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la mesure mettent tout d'un coup l'écolier en état d'exécuter à livre ouvert, mais d'une exécution incomparablement plus intelligente et plus sûre que celle de nos symphonistes ordinaires. Toutes les clefs lui seront également familières; tous les tons auront pour lui la même facilité; et, s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particulière de l'instrument, et non d'une confusion de dièses, de bémols, et de positions différentes si fâcheuses pour les commençans.

Ajoutez à cela une connaissance parfaite des tons et de toute la modulation, suite nécessaire des principes de ma méthode; et surtout l'universalité des signes, qui rend, avec les mêmes notes, les mêmes airs dans tous les tons, par le changement d'un seul caractère; d'où résulte une facilité de transposer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il est noté: voilà ce que saura en très

[1] Je dis les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés possibles, puisqu'on pourrait se contenter des sept cordes naturelles, et qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté peut-être le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation; mais alors quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, et le changement est amené par des altérations particulières.

peu de temps un symphoniste formé par ma méthode. Toute jeune personne, avec les talens et les dispositions ordinaires, et qui ne connaîtrait pas une note de musique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du clavecin, à livre ouvert, toute musique qui ne passera pas en difficulté celle de nos opéras, au bout de huit mois ; et, au bout de dix, celle de nos cantates.

Or, si dans un si court espace on peut enseigner à la fois assez de musique et d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raison un maître de flûte ou de violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'instrument, pourra-t-il former un élève dans le même temps par les mêmes principes.

Je ne dis rien du chant en particulier, parce qu'il ne me paraît pas possible de disputer la supériorité de mon système à cet égard, et que j'ai sur ce point des exemples à donner plus forts et plus convaincans que tous les raisonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il est permis de compter pour quelque chose le peu de volume qu'occupent mes caractères, comparé à la diffusion de l'autre musique, et la facilité de noter sans tout cet embarras de papier rayé, où, les cinq lignes de la portée ne suffisant presque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui se rencontrent quelquefois avec les portées voisines ou se mêlent avec les paroles, et causent une confusion à laquelle ma musique ne sera jamais exposée. Sans vouloir en établir le prix sur cet avantage, il ne laisse pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention. Combien sera-t-il commode d'entretenir des correspondances de musique, sans augmenter le volume des lettres ! quel embarras n'évitera-t-on point, dans les symphonies et dans les partitions, de tourner la feuille à tout moment ! et quelle ressource d'amusement n'aura-t-on pas de pouvoir porter sur soi des livres et des recueils de musique, comme on en porte de belles-lettres, sans se surcharger par un poids ou par un volume embarrassant, et d'avoir, par exemple, à l'Opéra, un extrait de la musique joint aux paroles, presque sans augmenter le prix ni la grosseur du livre ! Ces considérations ne sont pas, je l'avoue, d'une grande importance, aussi ne les donné-je que comme des accessoires; ce n'est, au reste, qu'un tissu

de semblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine; et rien ne serait si misérable qu'elle, si l'on n'avait jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques sur cet article en concluant qu'ayant retranché tout d'un coup par mes caractères les soixante-dix combinaisons que la différente position des clefs et des accidens produit dans la musique ordinaire; ayant établi un signe invariable et constant pour chaque son de l'octave dans tous les tons; ayant établi de même une position très simple pour les différentes octaves; ayant fixé toute l'expression des sons par les intervalles propres au ton où l'on est; ayant conservé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard si les sons montent ou descendent; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la musique ordinaire; et, enfin, ayant abrégé de plus des trois quarts et le temps qu'il faut pour apprendre à solfier, et le volume des notes, il reste démontré que mes caractères sont préférables à ceux de la musique ordinaire [1].

Une seconde question, qui n'est guère moins intéressante que la première, est de savoir si la division des temps, que je substitue à celle des notes qui les remplissent, est un principe général plus simple et plus avantageux que toutes ces différences de noms et de figures qu'on est contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen sûr pour décider cela serait d'examiner *a priori* si la valeur des notes est faite pour régler la longueur des temps, ou si ce n'est point, au contraire, par les temps mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire serait incontestablement la meilleure, à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compensation suffisante d'une erreur de principe, d'où résulteraient de meilleurs effets. Mais, dans le second cas, si je rétablis également la cause et l'effet pris jusqu'ici l'un pour l'autre, et que par

[1] Cette longue période fut critiquée par M. l'abbé Desfontaines. Rousseau confus avoua que le critique avait raison, et qu'il ne pouvait plus, sans rougir, songer à cette phrase. Voyez la lettre qu'il écrivit à ce sujet, et qui n'a point, jusqu'à ce jour, fait partie d'aucune édition générale de ses œuvres. Nous avons, dans celle-ci, réparé cette omission dans le premier volume de la *Correspondance*, février 1743.

là je simplifie les règles et j'abrége la pratique, j'ai lieu d'espérer que cette partie de mon système, dans laquelle, au reste, on ne m'accusera d'avoir copié personne, ne paraîtra pas moins avantageuse que la précédente.

Je renvoie à l'ouvrage dont j'ai déjà parlé bien des détails que je n'ai pu placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la préface, un moyen de reconnaître au premier coup d'œil les longues tirades de notes en montant ou en descendant, afin de n'avoir besoin de faire attention qu'à la première et à la dernière; l'expression de certaines mesures syncopées qui se trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois temps; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement; le moyen de trouver d'abord la plus haute et la plus basse note d'un air, et de préluder en conséquence; enfin, d'autres règles particulières qui toutes ne sont toujours que des développemens des principes que j'ai proposés ici; et surtout un système de conduite pour les maîtres qui enseigneront à chanter et à jouer des instrumens, bien différent dans la méthode, et, j'espère, dans le progrès, de celui dont on se sert aujourd'hui.

Si donc aux avantages généraux de mon système, si à tous ces retranchemens de signes et de combinaisons, si au développement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode présente pour la pratique; ces embarras de lignes et de portées tous supprimés, la musique rendue si courte à apprendre, si facile à noter, occupant si peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impression, et par conséquent coûtant moins à acquérir; une correspondance plus parfaite établie entre les différentes parties sans que les sauts d'une clef à l'autre soient plus difficiles que les mêmes intervalles pris sur la même clef; les accords et le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent se refuser; le ton nettement déterminé; toute la suite de la modulation exprimée, et le chemin que l'on a suivi, et le point où l'on est arrivé, et la distance où l'on est du ton principal, mais surtout l'extrême simplicité des principes jointe à la facilité des règles qui en découlent, peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi justifier la confiance avec laquelle j'ose présenter ce projet au public.

MENUET DE DARDANUS.

Re Volez, plaisirs, volez; Amour, prête-leur tes char-
3 || d 3,4 3,2 3 | 4 ·,3 | 2, 3 2, 1 2 | 3,·,
mes, répare les alarmes qui nous ont trou-blés.
d 2 | 1,21, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c ⩛
Que ton empire est doux! Viens, viens, nous voulons
c 5c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,
tous sentir tes coups : enchaîne-nous; mais ne te sers
d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.
c 7, 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | 1 d.

CARILLON MILANAIS

EN TRIO.

Ut || Campana che sona da lut-to e da fes—
1er Dessus. || c » 3 | 6,7, 1 | 7,6,5 | 6,7,1 | ·,2,7 | 1,2,3 |
3 || Campana che
2d Dessus. || c » o | · | · | · | ·,·,3 | 6,7,1 |
Basse. || b » o | · | · | · | · | · |

d ———————— ta Fa
2,1,7 | 1,2,3 | ·,2,1 | ·,7,o | · | 4 |-
sona da lut-to e da festa Fa
d 7,6,5 | 6,7,1 | ·,7,6 | 6,5,o | · | 2 |
Fa romper la tes—
b o | · | · | ·,·,3 | 6, 7, 1 | 2, 3, 4,

romper la tes————————ta, Din di ra din di,
d 4, 3, 2 | 3 | ·4, 5, 3 | ·,2, 5 | 5 | 4, 3 | 2,
romper la tes————————ta, Din di ra din di
d 2, 1, 7 | 1 | ·2, 3, 1 | ·,7, 3 | 3, 2, 1 | 7
————————————————ta, don
b 5, 6, 7 | 1,2,3 | ·,2, 1 | 5,5, 0 | · | 5,
ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4,· ,3 | 4, 3, 2 |
ra din di ra din don don don, dan di ra din
c 1, 2 | 3, 2, 1 | 7 | 1 | 2,·, 1 | 2, 1, 7 |
don don don don, dan di ra din
b .,. | 5 | 5 | 1 | 6,·, 1 | 4, 2, 5 |
don don don.
d 3 | 3 | 3,·,d. ♆
don don don.
d 1 | 1 | 1,·,d. ♆
don don don don don don don.
b 1, 3, 5 | 1, 5, 3 | 1,·,b. ♆
Campa-na che so-na da lut————to e da fes-
d 5 | 5, 32, 34 | 5,32, 34 | 5 | ·,4, 3 | 4,
Campa-na che so-na da lut————to e da fes-
d 3 | 3, 17, 12 | 3,17, 12 | 3 | ·,2, 1 | 2,
Fa romper la tes-
b 0 | · | · | ,·,·6 | 6, 6, 6 | 2,
————————————————ta, din di
d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 2 3 | 4 | ·,3, 2 | 3, 3, 3 | 3,
————————————————ta, din di
d 7 6, 7 1 | 2, 7 6, 7 1 | 2 | ·,1, 7 | 1, 1, 1 | 1,
ta Fa romper la testa
c 2 0 | · | ·,·,5 | 5,5,5 | 1, 1, 0 | .,

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 | 7,·, 3 | 3, 2, 3 | 4,
ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 | 5,·, 1 | 1, 7, 1 | 2,
don don don Fa romper la tes-
b o, 1 | 3 | 3 | 3,·, 3 | 6, 7, 1 | 2,
----
d ·,· | ·5, 43, 42 | 3 | ·4, 32, 31 | 2 |
----
d ·,· | ·3, 21, 27 | 1 | ·2, 17, 16 | 7 |
----
b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, 1, 2, |
----------------ta din di ra din di ra din di ra din
d ·3, 21, 27 | 1, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 |
----------------ta din di ra din di ra din di ra din
c ·1, 76, 75 | 6, 6, 1 | 1, 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 |
----------------ta don don
b 3, 4, 5 | 6, 6, o | · | 3 | 3 |
don don don dan di ra din don.
d 7 | 1 | 2, ·, 1 | 2, 1, 7 | 1 |
don don don dan di ra din don
c 5 | 6 | 7, ·, 6 | 7, 6, 5 | 6 |
don don don dan di ra din don don don
b 3 | 6 | 4, ·, 1 | 4, 2, 3 | 6, 1, 3 |
don don.
d 1 | 1,·, d ||
don don.
c 6 | 6,·, c ||
don don don don.
b 6, 3, 1 | 6,·, a ||

ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

VIVEMENT.

Mi
Symphonie. || c o· 5, · 1 | 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 · 2, 1 2 3 4
2
Basse continue. || b o 1, 3 1 | 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1

|| c 5 1 5, · 6✗5 | 656, · 716 | 252, · 7 | 332, 1 7 6 5 |
|| b 7 7, 7 7 | 66, 66 | 5 5, 7 5 | 1 1, 3 1 |

|| c ✗ 6 2, o 2 6 1 | 7 2 5 7, 6 1 ✗ 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 |
|| b 2 2, ✗ 2 | · 5, ✗ 2 | 5 5, ✗ 2 |

|| c 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 5 7 5, 2 5 7 2 |
|| a 5, ✗ 2 | 5 7 1, 2 2 | 5 7 5, 2 5 7 2 |

|| c 5, o 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 53 | 6 4 1 1, · 4 6 |
|| b 3 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 33 | 4 4, 4 4 |

|| c 5 1 1, · 5 3 | 6 6, · 7 1 | 2 1, · 7 6 | 7 6, 5 5 2 4 |
|| a 1, o 3 | 4 4, 4 4 | ✗✗, ✗✗ | 5 5, 7 5 |

|| d 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |
|| b 1 1, 7 5 | 1 7 5 | 1 1, 7 5 |

L'objet qui

|| d 3 5 1 2, 2 · 1 2 — 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 || b, o 5 | 5, · 1 |
|| b 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1, o | o 1, 3 1 |

rè-------------------------------------gne dans mon

c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3·2, 1234 | 5, ·6♯5 | 6· 7, 1 ·6 |

b 5 5, 7 5 | 1 1 1 1 | 77, 77 | 6 6, · - · 66 |

ame Des mortels et des dieux doit être le vain-

b 2,2 1 7 | 1 1 ·2 | 3, ·1 | 6,6 6 7 |

a 5,· 4 | 3, . 2 — 1, ·3 | 2, 2 |

c 0, · 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |

queur; Chaque in-

b 5, 0 | · — ·, 5 5 |

a 554, 31 | 44, , 44 | 33, 3 3 |

c 64 1 1, ·46 | 5 1 1, ·53 | 664, 775 | 1 3 1, 5 1 3 5 |

stant il m'en-flam-----------------------me

b 6, 7 1 | 5, · 65 | 5, · 43 | 3 |

a 4 4, 44 | 33, 33 | 22, 55 | 1, 0 |

c 1, 0 | 0 4 3, 2 4 6 1 | 725,0 | · | ·2 5 7

D'une nouvel-le ar-deur, il m'enflam----

b 6, 65 — 5, 4 3 | 2 | 2, 2 | 2

a 4, · 5 | 6, · 4 | 5 | 0 | ·5,

c, 6 1 ♯4 6 | 7 2 5 6, 6· 5 6 | 7 2 5 6, 6· 5 6 | 7 2 7,

-----------------------me, il m'en - flam-

c, · | · , 2 0 | 2, 2 | 5,

b, ♯2 | 55, ♯2 | 55, ♯2 | 7,

c, 5 7 2 5 | 3 · 4, 4 · 3 4 | 5 2 2, o | o 2,

b, · 6 4 5 | 6 5 4 5, 6 7 5 6 | 7 2 5 7, 6 1 4 6 | 7 2 5 6,
a, · | 1 2 | 5 5, 4 2 | 5 5,

d, 2 | o | o 3 2, 1 7 6 5 | 1 1 7,

b, 6 · 56 | 7171, 2312 | 3 | · ,
a, 4 2 | 5, 7 | 1, 17 | 6 ,

c, 6 5 4 3 | 4, 2 · 5 | 5, 4 · 5 | 5, · 27 | 3 3 1, 4 4 2 |
me D'u-ne nouvel - le ardeur.
c, 3o | 6, 7 · 1 | 7, 6 · 5 | 5 | o |
a, o6 | 2, 5 · 1 | 2, 2 | 5, · 7 | 1, 2 |

d 5 4 3, 2 3 1 2 | 765, 24 | 5 | o 1 7, 6 5 4 3 |
L'objet qui
b o | · | ·, o · 5 | 5, · 1 |
b 3, 4 · 3 4 | 51, 22 | 554, 3432 | 11, 31 |

ψ c 2 , o · 5 | 5 3 1, 1 3 1 | 575, 2 | · 16,
rè--gne
c 179, 5645 | 3 · 2, 1234 | 5, · 645 | 6 · 7,
ψ b 5, · 5 | 1 1, 1 1 | 77, 77 | 66,

c, 4 i 6 | 5 5 2, 5 2 7 2 | 5 | 5 i 3, 5 |
dans mon ame Des mortels et des dieux doit
b, i ·6 | 2, 2 i 7 | i, i 2 | 3, i |
a, 6 6 | 5, 4 | 3, 2 | 1, 6 |

d ·, 5 · 4 | 552, 7527 | 5, o | ·, · 2 6 7 |
être le vainqueur; Chaque instant il m'en-
b 6·6,6 2 | 7 | o, 2 3 | 4, 4 5 |
x 2, 2 | 5 | o, . 5 | 22, o 2 |

b i, ·212 | 353, i | ·53, 5 | ·41, 43 | 251, 6 |
flam-
b 3, ·434 | 5, ·656 | 7, ·i 5 7 | 6, ·767 | i, ·261 |
a 66, o6 | 3, o | 33, 3 3 | 4, o | 44, 44 |

d ·41, 5 | ·43, 4 | ·32, 2·3 | 725, 2752 | 7, i |
------me D'une nou-velle ar- deur, il m'en-
c 7, 5 | 6, 7 i | 1, 7 i | 2 , | 4, 3 |
b 5, 3 | 4, ·3 2 | 5, · i | 5 | o |

c 5 | o 5 i 3, 2 5 7 2 | 3 5 i 2, 2· i 2 | 3 5 i 2, 2· i 2 |
flam - me, il m'en-
c 2, ·5 | 5 | o | 5, 5 |
a 5, 4 | 31, 75 | ii, 75 | ii 75 |

d 353, 1 35 1 | 6·7, 7·67 | 1 5 5, o |
flam---
b 1, 2 7 1 | 2 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 5 1 3, 2 4 7 2 |
a 3 | 4 , 5 | 1 1, 7 5 |

c o 5, 5 | o, 5 | ·65, 4 3 2 1 | 4 |
----------------------------------me, il m'en-
c 3 5 1 2, 2·1 2 | 343, 1257 | 6, 6o | 1, 1 |
b 1 1, 7 5 | 1, 1 | 4, 6 | ·17, 6543 |

d o65, 4321 | 7 2 1, 7 1 7 6 | 5 | 2, 3· 4 |
flam----------------------------------me D'une nou-
c 4 | | ·, 4o | 7, 3·1
b 2 | 5 | o56, 7123 | 4, 3·1 |

d 3, 2·1 | 1, o 5 3 | 6 4 1 1, ·4 6 | 5 1 1, ·5 3 |
vel-le ardeur.
c 1, 7·1 | 1 | o | . |
b 5, 5 | 1 1, 1 1 | 44, 44 | 33 , 33 |

c 6 4 1 1, ·4 6 | 5 1 1, ·5 3 | 66, ·7 1 | 2 1, 7 6 |
a 44, 44 | 1, o | 44, 44 | 44, 44

c 7 6, 5 5 2 4 | 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2·1 2 |
a 5 , o | o 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.
a 1 1, 7 5 | 1 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.

Je m'aban-don-ne à mon a-mour ex-trê-me, Et je
c o·3, 3 6 | 3 | 6, 7 · 1 | 2, · 7 | 1 | 6, 1 · 2 |
a 6, 1 6 | 3,2 | 1 2 : 1 | 7, 3 | 6 | o, 6 |

c o | ·3 6 1, 7 3 3 7 | 1 3 6 7, 7 · 6 7 | 1 3 6 7,
fixe à ja--mais--
c 7, 7 · 6 | 3 | · | ·,
b 5, 4 | 36 33 | 66 33 | 6,

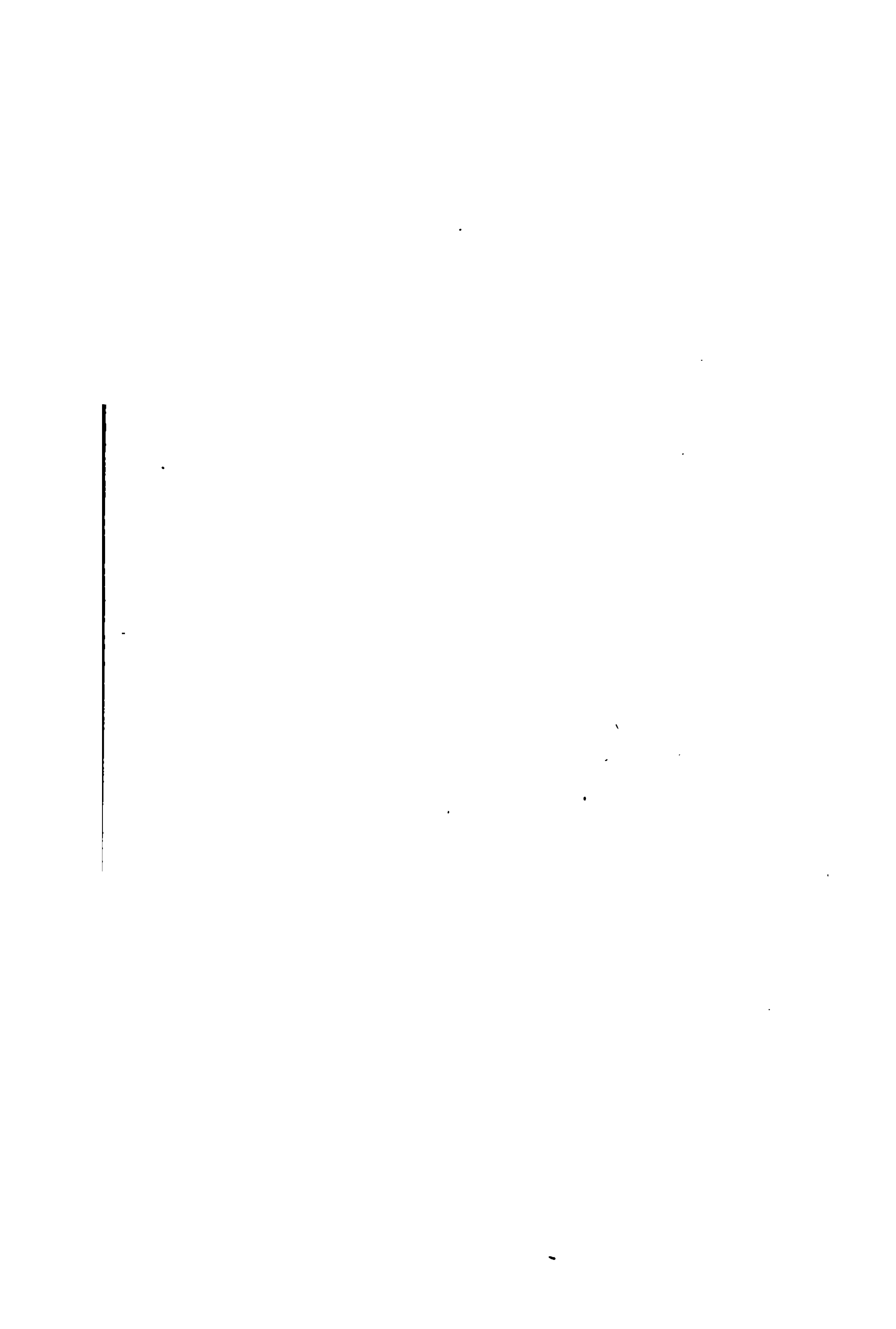
c, 7 · 6 7 | 1 3 1, 6 1 4 6 | 3, 2 · 3 | 3 | 55, 55 |
mes plai-sirs en ces lieux : C'est où l'on
c, 7 · 1 | 7, · 6 5 | 5, 4 · 3 | 3 | 1, 1 · 5 |
a, 5 | 6 | 7, 7 | 3 | 33 |

c 5 5, 43 | 2, o | · | 77, 77 | 3 | 6
ai-me que sont les cieux; C'est où l'on aime que
b 5, 6o | 2, · 1 2 | 7 | 3, · 3 7 | 1, 1o | , 2
b 4, o | 44, 44 | 5,o | 33, 33 | 6,5 | 4,

c, · 6 7 | 3 | o.5, 5. 1 | 1 7 6, 5645 | 3 1 7, 6543 |
sont les cieux. L'ob - jet qui
c, · 1 2 | 3 | o | · , · 5 | 5, · 1 |
b, · | 3 | o | o5, 75 | 11, 31 |

FIN DE LA DISSERTATION SUR LA MUSIQUE MODERNE.

LETTRE
SUR
LA MUSIQUE FRANÇAISE.



AVERTISSEMENT.

La querelle excitée l'année dernière à l'Opéra n'ayant abouti qu'à des injures, dites, d'un côté, avec beaucoup d'esprit, et de l'autre avec beaucoup d'animosité, je n'y voulus prendre aucune part; car cette espèce de guerre ne me convenait en aucun sens, et je sentais bien que ce n'était pas le temps de ne dire que des raisons. Maintenant que les bouffons sont congédiés, ou près de l'être, et qu'il n'est plus question de cabales, je crois pouvoir hasarder mon sentiment, et je le dirai avec ma franchise ordinaire, sans craindre en cela d'offenser personne : il me semble même que, sur un pareil sujet, toute précaution serait injurieuse pour les lecteurs; car j'avoue que j'aurais fort mauvaise opinion d'un peuple [1] qui donnerait à des chansons une importance ridicule, qui ferait plus de cas de ses musiciens que de ses philosophes, et chez lequel il faudrait parler de musique avec plus de circonspection que des plus graves sujets de morale.

C'est par la raison que je viens d'exposer que, quoique quelques uns m'accusent, à ce qu'on dit, d'avoir manqué de respect à la musique française dans ma première édition, le respect beaucoup plus grand et l'estime que je dois à la nation m'empêchent de rien changer, à cet égard, dans celle-ci.

Une chose presque incroyable, si elle regardait tout autre que moi, c'est qu'on ose m'accuser d'avoir parlé de la langue avec mépris dans un ouvrage où il n'en peut être question que par rapport à la musique. Je n'ai pas changé là dessus un seul mot dans cette édition; ainsi, en la parcourant de sang-froid, le lecteur pourra voir si cette accusation est juste. Il est vrai que, quoique nous ayons eu d'excellens poètes et même quelques musiciens qui n'étaient pas sans génie, je crois notre langue peu propre à la poésie, et point du tout à la musique. Je ne crains pas de m'en rapporter sur ce point aux poètes mêmes; car, quant aux musiciens, chacun sait qu'on peut se dispenser de les consulter sur toute affaire de raisonnement. En revanche, la langue française me paraît celle des philosophes et des sages [2] : elle semble faite pour être l'organe de la vérité et de la raison. Malheur à quiconque

[1] De peur que mes lecteurs ne prennent les dernières lignes de cet alinéa pour une satire ajoutée après coup, je dois les avertir qu'elles sont tirées exactement de la première édition de cette Lettre; tout ce qui suit fut ajouté dans la seconde.

[2] C'est le sentiment de l'auteur de la Lettre sur les sourds et les muets, sentiment qu'il soutient très bien dans l'addition à cet ouvrage, et qu'il prouve encore mieux par tous ses écrits.

offense l'une ou l'autre dans des écrits qui la déshonorent! Quant à moi, le plus digne hommage que je croie pouvoir rendre à cette belle et sage langue, dont j'ai le bonheur de faire usage, est de tâcher de ne la point avilir.

Quoique je ne veuille et ne doive point changer de ton avec le public, que je n'attende rien de lui, et que je me soucie tout aussi peu de ses satires que de ses éloges, je crois le respecter beaucoup plus que cette foule d'écrivains mercenaires et dangereux qui le flattent pour leur intérêt. Ce respect, il est vrai, ne consiste pas dans de vains ménagemens qui marquent l'opinion qu'on a de la faiblesse de ses lecteurs, mais à rendre hommage à leur jugement, en appuyant par des raisons solides le sentiment qu'on leur propose; et c'est ce que je me suis toujours efforcé de faire. Ainsi, de quelque sens qu'on veuille envisager les choses, en appréciant équitablement toutes les clameurs que cette lettre a excitées, j'ai bien peur qu'à la fin mon plus grand tort ne soit d'avoir raison; car je sais trop que celui-là ne me sera jamais pardonné.

LETTRE

SUR

LA MUSIQUE FRANÇAISE.

Sunt verba et voces, prætereàque nihil.

Vous souvenez-vous, monsieur, de l'histoire de cet enfant de Silésie dont parle M. de Fontenelle, et qui était né avec une dent d'or? Tous les docteurs de l'Allemagne s'épuisèrent d'abord en savantes dissertations pour expliquer comment on pouvait naître avec une dent d'or : la dernière chose dont on s'avisa fut de vérifier le fait, et il se trouva que la dent n'était pas d'or. Pour éviter un semblable inconvénient, avant que de parler de l'excellence de notre musique, il serait peut-être bon de s'assurer de son existence, et d'examiner d'abord, non pas si elle est d'or, mais si nous en avons une.

Les Allemands, les Espagnols et les Anglais ont longtemps prétendu posséder une musique propre à leur langue : en effet, ils avaient des opéras nationaux qu'ils admiraient de très bonne foi; et ils étaient bien persuadés qu'il y allait de leur gloire à laisser abolir ces chefs-d'œuvre insupportables à toutes les oreilles, excepté les leurs. Enfin le plaisir l'a emporté chez eux sur la vanité, ou, du moins, ils s'en sont fait une mieux entendue de sacrifier au goût et à la raison des préjugés qui rendent souvent les nations ridicules par l'honneur même qu'elles y attachent.

Nous sommes encore en France, à l'égard de notre musique, dans les sentimens où ils étaient alors sur la leur : mais qui nous assurera que, pour avoir été plus opiniâtres, notre entêtement en soit mieux fondé? Ignorons-nous combien l'habitude des plus mauvaises choses peut fasciner nos sens en leur faveur [1], et combien le raisonnement et

[1] Les curieux seront peut-être bien aises de trouver ici le passage suivant,



la réflexion sont nécessaires pour rectifier dans tous les beaux-arts l'approbation mal entendue que le peuple donne souvent aux productions du plus mauvais goût, et détruire le faux plaisir qu'il y prend? Ne serait-il donc point à propos, pour bien juger de la musique française, indépen-

tiré d'un ancien partisan du Coin de la reine, et que je m'abstiens de traduire pour de fort bonnes raisons * :

« Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha cum « domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum : dicebant se Galli meliùs cantare et pulchriùs quam Romani : dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à sancto Gregorio papâ; Gallos corruptè cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio antè domnum regem Carolum pervenit. Galli verò, propter securitatem « domni regis Caroli, valdè exprobrabant cantoribus romanis. Romani verò, « propter auctoritatem magnæ doctrinæ, eos stultos, rusticos et indoctos « velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum. Et cùm altercatio de neutrâ parte finiret, aït domnus « piissimus rex Carolus ad suos cantores : Dicite palàm quis purior est et « quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes. Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; « rivulos autem ejus quantò longius à fonte recesserint, tantò turbulentos « et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait domnus rex Carolus : Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam « ecclesiasticam. Mox petiit domnus rex Carolus ab Adriano papâ cantores « qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum, doctissimos cantores, qui à sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ romanâ. « Domnus verò rex Carolus revertens in Franciam misit unum cantorem « in Metis civitate, alterum in Suessonis civitate, præcipiens de omnibus « civitatibus Franciæ magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum « tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam, quam « nunc vocant notam francicam; excepto quòd *tremulas* et *vinnulas*, sive « collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere « Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs « exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit; quantùmque magisterium romanum superat metense in arte cantandi, tantò « superat metensis cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt « romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi. Et « domnus rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ et computatoriæ « magistros secum adduxit in Franciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim domnum regem Carolum, in Galliâ nullum studium fuerat liberalium artium. »

* Le morceau qui suit se retrouve cité dans le Dictionnaire de musique, au mot *Plain-chant*. Rousseau en donne une traduction, et fait connaître l'ouvrage d'où il est tiré.

damment de ce qu'en pense la populace de tous les états, qu'on essayât une fois de la soumettre à la coupelle de la raison, et de voir si elle en soutiendra l'épreuve? « Concedo « ipse hoc multis, disait Platon, voluptate musicam judi- « candam; sed illam fermè musicam esse dico pulcherri- « mam, quæ optimos satisque eruditos delectet [1]. »

Je n'ai pas dessein d'approfondir ici cet examen : ce n'est pas l'affaire d'une lettre, ni peut-être la mienne. Je voudrais seulement tâcher d'établir quelques principes sur lesquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les maîtres de l'art, ou plutôt les philosophes, pussent diriger leurs recherches : car, disait autrefois un sage, c'est au poète à faire de la poésie, et au musicien à faire de la musique; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre.

Toute musique ne peut être composée que de ces trois choses : mélodie ou chant, harmonie ou accompagnement, mouvement ou mesure [2].

Quoique le chant tire son principal caractère de la mesure, comme il naît immédiatement de l'harmonie, et qu'il assujettit toujours l'accompagnement à sa marche, j'unirai ces deux parties dans un même article, puis je parlerai de la mesure séparément.

L'harmonie, ayant son principe dans la nature, est la même pour toutes les nations; ou si elle a quelques différences, elles sont introduites par celle de la mélodie : ainsi c'est de la mélodie seulement qu'il faut tirer le caractère particulier d'une musique nationale, d'autant plus que, ce caractère étant principalement donné par la langue, le chant proprement dit doit ressentir sa plus grande influence.

On peut concevoir des langues plus propres à la musique les unes que les autres : on en peut concevoir qui ne le seraient point du tout. Telle en pourrait être une qui ne se-

[1] * De Leg., lib. II. (Tome VIII, page 71, édition de Deux-Ponts.) Ficin, dont Rousseau transcrit ici la traduction, après ces mots, *voluptate musicam judicandam*, ajoute, *non tamen quorumvis hominum voluptate, sed illam*, etc.

[2] Quoiqu'on entende par *mesure* la détermination du nombre et du rapport des temps, et par *mouvement* celle du degré de vitesse, j'ai cru pouvoir ici confondre ces choses sous l'idée générale de modifications de la durée ou du temps.

rait composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nasales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consonnes et d'articulations, et qui manquerait encore d'autres conditions essentielles dont je parlerai dans l'article de la mesure. Cherchons, par curiosité, ce qui résulterait de la musique appliquée à une telle langue.

Premièrement, le défaut d'éclat dans le son des voyelles obligerait d'en donner beaucoup à celui des notes; et, parce que la langue serait sourde, la musique serait criarde. En second lieu, la dureté et la fréquence des consonnes forceraient à exclure beaucoup de mots, à ne procéder sur les autres que par des intonations élémentaires; et la musique serait insipide et monotone : sa marche serait encore lente et ennuyeuse par la même raison; et quand on voudrait presser un peu le mouvement, sa vitesse ressemblerait à celle d'un corps dur et anguleux qui roule sur le pavé.

Comme une telle musique serait dénuée de toute mélodie agréable, on tâcherait d'y suppléer par des beautés factices et peu naturelles; on la chargerait de modulations fréquentes et régulières, mais froides, sans graces et sans expression; on inventerait des fredons, des cadences, des ports-de-voix, et d'autres agrémens postiches, qu'on prodiguerait dans le chant, et qui ne feraient que le rendre plus ridicule sans le rendre moins plat. La musique, avec toute cette maussade parure, resterait languissante et sans expression; et ses images, dénuées de force et d'énergie, peindraient peu d'objets en beaucoup de notes, comme ces écritures gothiques dont les lignes, remplies de traits et de lettres figurées, ne contiennent que deux ou trois mots, et qui renferment très peu de sens en un grand espace.

L'impossibilité d'inventer des chants agréables obligerait les compositeurs à tourner tous leurs soins du côté de l'harmonie; et, faute de beautés réelles, ils y introduiraient des beautés de convention, qui n'auraient presque d'autre mérite que la difficulté vaincue : au lieu d'une bonne musique, ils imagineraient une musique savante; pour suppléer au chant, ils multiplieraient les accompagnemens; il leur en coûterait moins de placer beaucoup de mauvaises parties les unes au dessus des autres, que d'en faire une qui

fût bonne. Pour ôter l'insipidité, ils augmenteraient la confusion; ils croiraient faire de la musique, et ils ne feraient que du bruit.

Un autre effet qui résulterait du défaut de mélodie serait que les musiciens, n'en ayant qu'une fausse idée, trouveraient partout une mélodie à leur manière : n'ayant pas de véritable chant, les parties de chant ne leur coûteraient rien à multiplier, parce qu'ils donneraient hardiment ce nom à ce qui n'en serait pas, même jusqu'à la bassecontinue, à l'unisson de laquelle ils feraient sans façon réciter les basses-tailles, sauf à couvrir le tout d'une sorte d'accompagnement dont la prétendue mélodie n'aurait aucun rapport à celle de la partie vocale. Partout où ils verraient des notes ils trouveraient du chant, attendu qu'en effet leur chant ne serait que des notes, *voces*, *prætereàque nihil.*

Passons maintenant à la mesure, dans le sentiment de laquelle consiste en grande partie la beauté et l'expression du chant. La mesure est à peu près à la mélodie ce que la syntaxe est au discours; c'est elle qui fait l'enchaînement des mots, qui distingue les phrases, et qui donne un sens, une liaison au tout. Toute musique dont on ne sent point la mesure ressemble, si la faute vient de celui qui l'exécute, à une écriture en chiffres, dont il faut nécessairement trouver la clef pour en démêler le sens; mais si en effet cette musique n'a pas de mesure sensible, ce n'est alors qu'une collection confuse de mots pris au hasard et écrits sans suite, auxquels le lecteur ne trouve aucun sens, parce que l'auteur n'y en a point mis.

J'ai dit que toute musique nationale tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractère. Comme la musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant et sa mesure : et les diverses mesures de la musique vocale n'ont pu naître que des diverses manières dont on pouvait scander le discours et placer les brèves et les longues les unes à l'égard des autres; ce qui est très évident dans la musique grecque, dont toutes les mesures n'étaient que les formules d'autant de rhythmes fournis par tous les arrangemens des syllabes longues ou

brèves, et des pieds dont la langue et la poésie étaient susceptibles. De sorte que, quoiqu'on puisse très bien distinguer dans le rhythme musical la mesure de la prosodie, la mesure du vers et la mesure du chant, il ne faut pas douter que la musique la plus agréable, ou du moins la mieux cadencée, ne soit celle où ces trois mesures concourent ensemble le plus parfaitement qu'il est possible.

Après ces éclaircissemens je reviens à mon hypothèse, et je suppose que la même langue dont je viens de parler eût une mauvaise prosodie, peu marquée, sans exactitude et sans précision; que les longues et les brèves n'eussent pas entre elles, en durées et en nombres, des rapports simples et propres à rendre le rhythme agréable, exact, régulier; qu'elle eût des longues plus ou moins longues les unes que les autres, des brèves plus ou moins brèves, des syllabes ni brèves ni longues, et que les différences des unes et des autres fussent indéterminées et presque incommensurables. Il est clair que la musique nationale, étant contrainte de recevoir dans sa mesure les irrégularités de la prosodie, n'en aurait qu'une fort vague, inégale et très peu sensible; que le récitatif se sentirait surtout de cette irrégularité; qu'on ne saurait presque comment y faire accorder les valeurs des notes et celles des syllabes; qu'on serait contraint d'y changer de mesure à tout moment, et qu'on ne pourrait jamais y rendre les vers dans un rhythme exact et cadencé; que, même dans les airs mesurés, tous les mouvemens seraient peu naturels et sans précision; que, pour peu de lenteur qu'on joignît à ce défaut, l'idée de l'égalité des temps se perdrait entièrement dans l'esprit du chanteur et de l'auditeur; et qu'enfin la mesure n'étant plus sensible, ni ses retours égaux, elle ne serait assujettie qu'au caprice du musicien, qui pourrait, à chaque instant, la presser ou ralentir à son gré, de sorte qu'il ne serait pas possible dans un concert de se passer de quelqu'un qui le marquât à tous, selon la fantaisie ou la commodité d'un seul.

C'est ainsi que les acteurs contracteraient tellement l'habitude de s'asservir la mesure, qu'on les entendrait même l'altérer à dessein dans les morceaux où le compositeur serait venu à bout de la rendre sensible. Marquer la mesure serait une faute contre la composition, et la suivre en se-

rait une contre le goût du chant : les défauts passeraient pour des beautés, et les beautés pour des défauts; les vices seraient établis en règles; et, pour faire de la musique au goût de la nation, il ne faudrait que s'attacher avec soin à ce qui déplaît à tous les autres.

Aussi, avec quelque art qu'on cherchât à couvrir les défauts d'une pareille musique, il serait impossible qu'elle plût jamais à d'autres oreilles qu'à celles des naturels du pays où elle serait en usage : à force d'essuyer des reproches sur leur mauvais goût, à force d'entendre dans une langue plus favorable de la véritable musique, ils chercheraient à en rapprocher la leur, et ne feraient que lu ôter son caractère et la convenance qu'elle avait avec la langue pour laquelle elle avait été faite. S'ils voulaient dénaturer leur chant, ils le rendraient dur, baroque et presque inchantable; s'ils se contentaient de l'orner par d'autres accompagnemens que ceux qui lui sont propres, ils ne feraient que marquer mieux sa platitude par un contraste inévitable : ils ôteraient à leur musique la seule beauté dont elle était susceptible, en ôtant à toutes ses parties l'uniformité de caractère qui la faisait être une; et en accoutumant les oreilles à dédaigner le chant pour n'écouter que la symphonie, ils parviendraient enfin à ne faire servir les voix que d'accompagnement à l'accompagnement.

Voilà par quel moyen la musique d'une telle nation se diviserait en musique vocale et musique instrumentale; voilà comment, en donnant des caractères différens à ces deux espèces, on en ferait un tout monstrueux. La symphonie voudrait aller en mesure; et le chant ne pouvant souffrir aucune gêne, on entendrait souvent dans les mêmes morceaux les acteurs et l'orchestre se contrarier et se faire obstacle mutuellement : cette incertitude et le mélange des deux caractères introduiraient dans la manière d'accompagner une froideur et une lâcheté qui se tourneraient tellement en habitude, que les symphonistes ne pourraient pas, même en exécutant la bonne musique, lui laisser de la force et de l'énergie. En la jouant comme la leur, ils l'énerveraient entièrement; ils feraient fort les *doux*, doux les *fort*, et ne connaîtraient pas une des nuances de ces deux mots. Ces

autres mots, *rinforzendo*, *dolce*[1], *risoluto*, *con gusto*, *spiritoso*, *sostenuto*, *con brio*, n'auraient pas même de synonymes dans leur langue, et celui d'*expression* n'y aurait aucun sens : ils substitueraient je ne sais combien de petits ornemens froids et maussades à la vigueur du coup d'archet. Quelque nombreux que fût l'orchestre, il ne ferait aucun effet, ou n'en ferait qu'un très désagréable. Comme l'exécution serait toujours lâche, et que les symphonistes aimeraient mieux jouer proprement que d'aller en mesure, ils ne seraient jamais ensemble : ils ne pourraient venir à bout de tirer un son net et juste, ni de rien exécuter dans son caractère; et les étrangers seraient tout surpris que, à quelques uns près, un orchestre vanté comme le premier du monde serait à peine digne des tréteaux d'une ginguette[2]. Il devrait naturellement arriver que de tels musiciens prissent en haine la musique qui aurait mis leur honte en évidence; et bientôt, joignant la mauvaise volonté au mauvais goût, ils mettraient encore du dessein prémédité dans la ridicule exécution dont ils auraient bien pu se fier à leur maladresse.

D'après une autre supposition contraire à celle que je viens de faire, je pourrais déduire aisément toutes les qualités d'une véritable musique, faite pour émouvoir, pour imiter, pour plaire et pour porter au cœur les plus douces impressions de l'harmonie et du chant; mais, comme ceci nous écarterait trop de notre sujet, et surtout des idées qui nous sont connues, j'aime mieux me borner à quelques observations sur la musique italienne, qui puissent nous aider à mieux juger de la nôtre.

Si l'on demandait laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure grammaire, je répondrais que c'est celle du peuple qui raisonne le mieux; et si l'on demandait lequel

[1] Il n'y a peut-être pas quatre symphonistes français qui sachent la différence de *piano* et *dolce*; et c'est fort inutilement qu'ils la sauraient, car qui d'entre eux serait en état de la rendre ?

[2] Comme on m'a assuré qu'il y avait parmi les symphonistes de l'Opéra non seulement de très bons violons, ce que je confesse qu'ils sont presque tous, pris séparément, mais de véritablement honnêtes gens, qui ne se prêtent point aux cabales de leurs confrères pour mal servir le public, je me hâte d'ajouter ici cette distinction, pour réparer autant qu'il est en moi le tort que je puis avoir vis-à-vis de ceux qui la méritent.

de tous les peuples doit avoir une meilleure musique, je dirais que c'est celui dont la langue y est le plus propre. C'est ce que j'ai déjà établi ci-devant, et que j'aurai occasion de confirmer dans la suite de cette lettre. Or, s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant.

Elle est douce, parce que les articulations y sont peu composées, que la rencontre des consonnes y est rare et sans rudesse, et qu'un très grand nombre de syllabes n'y étant formées que de voyelles, les fréquentes élisions en rendent la prononciation plus coulante; elle est sonore, parce que la plupart des voyelles y sont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphthongues composées, qu'elle a peu ou point de voyelles nasales, et que les articulations rares et faciles distinguent mieux le son des syllabes, qui en devient plus net et plus plein. A l'égard de l'harmonie, qui dépend du nombre et de la prosodie autant que des sons, l'avantage de la langue italienne est manifeste sur ce point; car il faut remarquer que ce qui rend une langue harmonieuse et véritablement pittoresque dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle emploie, et du choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à peindre. Ceci supposé, que ceux qui pensent que l'italien n'est que le langage de la douceur et de la tendresse prennent la peine de comparer entre elles ces deux strophes du Tasse :

Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi, e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci :
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Ed al foco temprò di lente faci;
E ne formò quel sì mirabil cinto
Di ch' ella aveva il bel fianco succincto.

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba :
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
Nè sì stridendo mai dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba

Nè si scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

Et s'ils désespèrent de rendre en français la douce harmonie de l'une, qu'ils essaient d'exprimer la rauque dureté de l'autre. Il n'est pas besoin, pour juger de ceci, d'entendre la langue, il ne faut qu'avoir des oreilles et de la bonne foi. Au reste, vous observerez que cette dureté de la dernière strophe n'est point sourde, mais très sonore, et qu'elle n'est que pour l'oreille et non pour la prononciation; car la langue n'articule pas moins facilement les *r* multipliés qui font la rudesse de cette strophe, que les *l* qui rendent la première si coulante. Au contraire, toutes les fois que nous voulons donner de la dureté à l'harmonie de notre langue, nous sommes forcés d'entasser des consonnes de toute espèce qui forment des articulations difficiles et rudes, ce qui retarde la marche du chant, et contraint souvent la musique d'aller plus lentement, précisément quand le sens des paroles exigerait le plus de vitesse.

Si je voulais m'étendre sur cet article, je pourrais peut-être vous faire voir encore que les inversions de la langue italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre, et qu'une phrase musicale se développe d'une manière plus agréable et plus intéressante, quand le sens du discours, long-temps suspendu, se résout sur le verbe avec la cadence, que quand il se développe à mesure, et laisse affaiblir ou satisfaire ainsi par degrés le désir de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contraire jusqu'à la fin de la phrase. Je vous prouverais encore que l'art des suspensions et des mots entrecoupés, que l'heureuse constitution de la langue rend si familier à la musique italienne, est entièrement inconnu dans la nôtre, et que nous n'avons d'autre moyen pour y suppléer, que des silences qui ne sont jamais du chant, et qui, dans ces occasions, montrent plutôt la pauvreté de la musique que les ressources du musicien.

Il me resterait à parler de l'accent; mais ce point important demande une si profonde discussion, qu'il vaut mieux la réserver à une meilleure main: je vais donc passer aux choses plus essentielles à mon objet, et tâcher d'examiner notre musique en elle-même.

Les Italiens prétendent que notre mélodie est plate et sans aucun chant, et toutes les nations [1] neutres confirment unanimement leur jugement sur ce point; de notre côté, nous accusons la leur d'être bizarre et baroque [2]. J'aime mieux croire que les uns et les autres se trompent, que d'être réduit à dire que, dans des contrées où les sciences et tous les arts sont parvenus à un si haut degré, la musique seule est encore à naître.

Les moins prévenus d'entre nous [3] se contentent de dire que la musique italienne et la française sont toutes deux bonnes, chacune dans son genre, chacune pour la langue qui lui est propre : mais, outre que les autres nations ne conviennent pas de cette parité, il resterait toujours à savoir laquelle des deux langues peut comporter le meilleur genre de musique en soi; question fort agitée en France, mais qui ne le sera jamais ailleurs; question qui ne peut être décidée que par une oreille parfaitement neutre, et qui, par conséquent, devient tous les jours plus difficile à résoudre dans le seul pays où elle soit en problème. Voici sur ce sujet quelques expériences que chacun est maître de vérifier, et qui me paraissent pouvoir servir à cette solution, du moins quant à la mélodie, à laquelle seule se réduit presque toute la dispute.

J'ai pris dans les deux musiques des airs également estimés chacun dans son genre, et, les dépouillant les uns de leurs ports-de-voix et de leurs cadences éternelles, les autres des notes sous-entendues que le compositeur ne se donne point la peine d'écrire, et dont il se remet à l'intelligence du

[1] Il a été un temps, dit milord Schaftesbury, où l'usage de parler français avait mis parmi nous la musique française à la mode. Mais bientôt la musique italienne, nous montrant la nature de plus près, nous dégoûta de l'autre, et nous la fit apercevoir aussi lourde, aussi plate, et aussi maussade qu'elle l'est en effet.

[2] Il me semble qu'on n'ose plus tant faire ce reproche à la mélodie italienne, depuis qu'elle s'est fait entendre parmi nous : c'est ainsi que cette musique admirable n'a qu'à se montrer telle qu'elle est pour se justifier de tous les torts dont on l'accuse.

[3] Plusieurs condamnent l'exclusion totale que les amateurs de musique donnent sans balancer à la musique française; ces modérés conciliateurs ne voudraient pas de goûts exclusifs, comme si l'amour des bonnes choses devait faire aimer les mauvaises.

chanteur [1], je les ai solfiés exactement sur la note, sans aucun ornement, et sans rien fournir de moi-même au sens ni à la liaison de la phrase. Je ne vous dirai point quel a été dans mon esprit le résultat de cette comparaison, parce que j'ai le droit de vous proposer mes raisons et non pas mon autorité : je vous rends compte seulement des moyens que j'ai pris pour me déterminer, afin que, si vous les trouvez bons, vous puissiez les employer à votre tour. Je dois vous avertir seulement que cette expérience demande bien plus de précaution qu'il ne semble. La première et la plus difficile de toutes est d'être de bonne foi, et de se rendre également équitable dans le choix et dans le jugement. La seconde est que, pour tenter cet examen, il faut nécessairement être également versé dans les deux styles ; autrement, celui qui serait le plus familier se présenterait à chaque instant à l'esprit au préjudice de l'autre : et cette deuxième condition n'est guère plus facile que la première ; car de tous ceux qui connaissent bien l'une et l'autre musique, nul ne balance sur le choix ; et l'on a pu voir par les plaisans barbouillages de ceux qui se sont mêlés d'attaquer l'italienne, quelle connaissance ils avaient d'elle et de l'art en général.

Je dois ajouter qu'il est essentiel d'aller bien exactement en mesure ; mais je prévois que cet avertissement, superflu dans tout autre pays, sera fort inutile dans celui-ci, et cette seule omission entraîne nécessairement l'incompétence du jugement.

Avec toutes ces précautions, le caractère de chaque genre ne tarde pas à se déclarer, et alors il est bien difficile de ne pas revêtir les phrases des idées qui leur conviennent, et de n'y pas ajouter, du moins par l'esprit, les tours et les ornemens qu'on a la force de leur refuser par le chant. Il

[1] C'est donner toute la faveur à la musique française, que de s'y prendre ainsi : car ces notes sous-entendues dans l'italienne ne sont pas moins de l'essence de la mélodie que celles qui sont sur le papier. Il s'agit moins de ce qui est écrit que de ce qui doit se chanter, et cette manière de noter doit seulement passer pour une sorte d'abréviation : au lieu que les cadences et les ports-de-voix du chant français sont bien, si l'on veut, exigés par le goût, mais ne constituent point la mélodie et ne sont pas de son essence : c'est pour elle une sorte de fard qui couvre sa laideur sans la détruire, et qui ne la rend que plus ridicule aux oreilles sensibles.

ne faut pas non plus s'en tenir à une seule épreuve, car un air peut plaire plus qu'un autre, sans que cela décide de la préférence du genre; et ce n'est qu'après un grand nombre d'essais qu'on peut établir un jugement raisonnable : d'ailleurs, en s'ôtant la connaissance des paroles, on s'ôte celle de la partie la plus importante de la mélodie, qui est l'expression; et tout ce qu'on peut décider par cette voie, c'est si la modulation est bonne et si le chant a du naturel et de la beauté. Tout cela nous montre combien il est difficile de prendre assez de précautions contre les préjugés, et combien le raisonnement nous est nécessaire pour nous mettre en état de juger sainement des choses de goût.

J'ai fait une autre épreuve qui demande moins de précautions, et qui vous paraîtra peut-être plus décisive. J'ai donné à chanter à des Italiens les plus beaux airs de Lulli, et à des musiciens français des airs de Leo et du Pergolèse, et j'ai remarqué que, quoique ceux-ci fussent fort éloignés de saisir le vrai goût de ces morceaux, ils en sentaient pourtant la mélodie, et en tiraient à leur manière des phrases de musique chantantes, agréables et bien cadencées. Mais les Italiens, solfiant très exactement nos airs les plus pathétiques, n'ont jamais pu y reconnaître ni phrases ni chant; ce n'était pas pour eux de la musique qui eût du sens, mais seulement des suites de notes placées sans choix et comme au hasard; ils les chantaient précisément comme vous liriez des mots arabes écrits en caractères français [1].

Troisième expérience. J'ai vu à Venise un Arménien, homme d'esprit, qui n'avait jamais entendu de musique, et devant lequel on exécuta, dans un même concert, un monologue français qui commence par ce vers,

Temple sacré, séjour tranquille.....,

et un air de Galuppi, qui commence par celui-ci,

Voi che languite senza speranza.

L'un et l'autre furent chantés, médiocrement pour le fran-

[1] Nos musiciens prétendent tirer un grand avantage de cette différence. *Nous exécutons la musique italienne*, disent-ils avec leur fierté accoutumée, *et les Italiens ne peuvent exécuter la nôtre; donc notre musique vaut mieux que la leur.* Ils ne voient pas qu'ils devraient tirer une conséquence toute contraire, et dire, *donc les Italiens ont une mélodie, et nous n'en avons point.*

çais, et mal pour l'italien, par un homme accoutumé seulement à la musique française, et alors très enthousiaste de celle de M. Rameau. Je remarquai dans l'Arménien, durant tout le chant français, plus de surprise que de plaisir; mais tout le monde observa, dès les premières mesures de l'air italien, que son visage et ses yeux s'adoucissaient; il était enchanté, il prêtait son âme aux impressions de la musique; et, quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui causaient un ravissement sensible. Dès ce moment on ne put plus lui faire écouter aucun air français.

Mais, sans chercher ailleurs des exemples, n'avons-nous pas même parmi nous plusieurs personnes qui, ne connaissant que notre opéra, croyaient de bonne foi n'avoir aucun goût pour le chant, et n'ont été désabusées que par les intermèdes italiens. C'est précisément parce qu'ils n'aimaient que la véritable musique, qu'ils croyaient ne pas aimer la musique.

J'avoue que tant de faits m'ont rendu douteuse l'existence de notre mélodie, et m'ont fait soupçonner qu'elle pourrait bien n'être qu'une sorte de plain-chant modulé, qui n'a rien d'agréable en lui-même, qui ne plaît qu'à l'aide de quelques ornemens arbitraires, et seulement à ceux qui sont convenus de les trouver beaux. Aussi à peine notre musique est-elle supportable à nos propres oreilles, lorsqu'elle est exécutée par des voix médiocres qui manquent d'art pour la faire valoir. Il faut des Fel et des Jelyotte pour chanter la musique française; mais toute voix est bonne pour l'italienne, parce que les beautés du chant italien sont dans la musique même, au lieu que celles du chant français, s'il en a, ne sont que dans l'art du chanteur [1].

[1] Au reste, c'est une erreur de croire qu'en général les chanteurs italiens aient moins de voix que les français. Il faut au contraire qu'ils aient le timbre plus fort et plus harmonieux pour pouvoir se faire entendre sur les théâtres immenses de l'Italie, sans cesser de ménager les sons, comme le veut la musique italienne. Le chant français exige tout l'effort des poumons, toute l'étendue de la voix. Plus fort, nous disent nos maîtres; enflez les sons, ouvrez la bouche, donnez toute votre voix. Plus doux, disent les maîtres italiens; ne forcez point, chantez sans gêne; rendez vos sons doux, flexibles et coulans; réservez les éclats pour ces momens rares et passagers où il faut surprendre et déchirer. Or il me paraît que, dans la nécessité de se faire entendre, celui-là doit avoir plus de voix, qui peut se passer de crier.

Trois choses me paraissent concourir à la perfection de la mélodie italienne. La première est la douceur de la langue, qui, rendant toutes les inflexions faciles, laisse au goût du musicien la liberté d'en faire un choix plus exquis, de varier davantage les combinaisons, et de donner à chaque acteur un tour de chant particulier, de même que chaque homme a son geste et son ton qui lui sont propres, et qui le distinguent d'un autre homme.

La deuxième est la hardiesse des modulations, qui, quoique moins servilement préparées que les nôtres, se rendent plus agréables en se rendant plus sensibles, et, sans donner de la dureté au chant, ajoutent une vive énergie à l'expression. C'est par elle que le musicien, passant brusquement d'un ton ou d'un mode à un autre, et supprimant, quand il le faut, les transitions intermédiaires et scolastiques, sait exprimer les réticences, les interruptions, les discours entrecoupés, qui sont le langage des passions impétueuses, que le bouillant Métastase a employées si souvent, que les Porpora, les Galuppi, les Cocchi, les Jommelli, les Perez, les Terradeglias, ont su rendre avec succès, et que nos poètes lyriques connaissent aussi peu que nos musiciens.

Le troisième avantage, et celui qui prête à la mélodie son plus grand effet, est l'extrême précision de mesure qui s'y fait sentir dans les mouvemens les plus lents, ainsi que dans les plus gais, précision qui rend le chant animé et intéressant, les accompagnemens vifs et cadencés; qui multiplie réellement les chants, en faisant d'une même combinaison de sons autant de différentes mélodies qu'il y a de manières de les scander; qui porte au cœur tous les sentimens, et à l'esprit tous les tableaux; qui donne au musicien le moyen de mettre en air tous les caractères de paroles imaginables, plusieurs dont nous n'avons pas même l'idée[1];

[1] Pour ne pas sortir du genre comique, le seul connu à Paris, voyez les airs : « Quando sciolto avrò il contratto, etc. Io ò un vespajo, etc. O « questo o quello t'ai a risolvere, etc. A un gusto da stordire, etc. Stizzoso « mio, stizzoso, etc. Io sono una donzella, etc. Quanti maestri, quanti dot- « tori, etc. I sbirri gia lo aspettano. etc. Ma dunque il testamento, etc. Senti « me, se brami stare, o che risa! che piacere! etc.; » tous caractères d'airs dont la musique française n'a pas les premiers élémens, et dont elle n'est pas en état d'exprimer un seul mot*.

* Voyez la *Notice* en tête de cette lettre, page 277.

et qui rend tous les mouvemens propres à exprimer tous les caractères [1], ou un seul mouvement propre à contraster et changer de caractère au gré du compositeur.

Voilà, ce me semble, les sources d'où le chant italien tire ses charmes et son énergie; à quoi l'on peut ajouter une nouvelle et très forte preuve de l'avantage de sa mélodie, en ce qu'elle n'exige pas, autant que la nôtre, de ces fréquens renversemens d'harmonie qui donnent à la basse continue le véritable chant d'un dessus. Ceux qui trouvent de si grandes beautés dans la mélodie française devraient bien nous dire à laquelle de ces choses elle en est redevable, ou nous montrer les avantages qu'elle a pour y suppléer.

Quand on commence à connaître la mélodie italienne, on ne lui trouve d'abord que des grâces, et on ne la croit propre qu'à exprimer des sentimens agréables; mais, pour peu qu'on étudie son caractère pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l'art des compositeurs dans les grands morceaux de musique. C'est à l'aide de ces modulations savantes, de cette harmonie simple et pure, de ces accompagnemens vifs et brillans, que ces chants divins déchirent ou ravissent l'âme, mettent le spectateur hors de lui-même, et lui arrachent, dans ses transports, des cris dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés.

Comment le musicien vient-il à bout de produire ces grands effets? Est-ce à force de contraster les mouvemens, de multiplier les accords, les notes, les parties? est-ce à force d'entasser dessins sur dessins, instrumens sur instrumens? Tout ce fatras, qui n'est qu'un mauvais supplément où le génie manque, étoufferait le chant loin de l'animer, et détruirait l'intérêt en partageant l'attention. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui

[1] Je me contenterai d'en citer un seul exemple, mais très frappant; c'est l'air *Se pur d'un infelice*, etc., de la Fausse Suivante, air très pathétique, sur un mouvement très gai, auquel il n'a manqué qu'une voix pour le chanter, un orchestre pour l'accompagner, des oreilles pour l'entendre, et la seconde partie qu'il ne fallait pas supprimer.

d'une suite d'accords qui, quoi qu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas : de sorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la musique est agréable et chantante, parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que, l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit. Pour qu'une musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'âme les sentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet ; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique ; que l'accompagnement l'embellisse sans le couvrir ni le défigurer ; que la basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en aperçoive : il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.

Cette unité de mélodie me paraît une règle indispensable et non moins importante en musique que l'unité d'action dans une tragédie ; car elle est fondée sur le même principe, et dirigée vers le même objet. Aussi tous les bons compositeurs italiens s'y conforment-ils avec un soin qui dégénère quelquefois en affectation ; et, pour peu qu'on y réfléchisse, on sent bientôt que c'est d'elle que leur musique tire son principal effet. C'est dans cette grande règle qu'il faut chercher la cause des fréquens accompagnemens à l'unisson qu'on remarque dans la musique italienne, et qui, fortifiant l'idée du chant, en rendent en même temps les sons plus moelleux, plus doux, et moins fatigans pour la voix. Ces unissons ne sont point praticables dans notre musique, si ce n'est sur quelques caractères d'airs choisis et tournés exprès pour cela : jamais un air pathétique français ne serait supportable accompagné de cette manière, parce que, la musique vocale et l'instrumentale ayant parmi nous des caractères différens, on ne peut, sans pécher contre la mélodie et le goût, appliquer à l'une les mêmes tours qui conviennent à l'autre ; sans compter que, la mesure étant toujours vague et indéterminée, surtout dans les airs lents, les instrumens et la voix ne pourraient jamais s'accorder, et ne marcheraient point assez de concert pour produire

ensemble un effet agréable. Une beauté qui résulte encore de ces unissons c'est de donner une expression plus sensible à la mélodie, tantôt en renforçant tout d'un coup les instrumens sur un passage, tantôt en les radoucissant, tantôt en leur donnant un trait de chant énergique et saillant, que la voix n'aurait pu faire, et que l'auditeur, adroitement trompé, ne laisse pas de lui attribuer quand l'orchestre sait le faire sortir à propos. De là naît encore cette parfaite correspondance de la symphonie et du chant, qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'une ne sont que des développemens de l'autre; de sorte que c'est toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la source de toutes les beautés de l'accompagnement : cet accompagnement est si bien un avec le chant, et si exactement relatif aux paroles, qu'il semble souvent déterminer le jeu et dicter à l'acteur le geste qu'il doit faire [1]; et tel qui n'aurait pu jouer le rôle sur les paroles seules, le jouera très juste sur la musique, parce qu'elle fait bien sa fonction d'interprète.

Au reste, il s'en faut beaucoup que les accompagnemens italiens soient toujours à l'unisson de la voix. Il y a deux cas assez fréquens où le musicien les en sépare : l'un, quand la voix, roulant avec légéreté sur des cordes d'harmonie, fixe assez l'attention pour que l'accompagnement ne puisse la partager; encore alors donne-t-on tant de simplicité à cet accompagnement, que l'oreille, affectée seulement d'accords agréables, n'y sent aucun chant qui puisse la distraire : l'autre cas demande un peu plus de soin pour le faire entendre.

« Quand le musicien saura son art, dit l'auteur de la Lettre « sur les sourds et les muets, les parties d'accompagnement « concourront ou à fortifier l'expression de la partie chan- « tante, ou à ajouter de nouvelles idées que le sujet deman- « dait, et que la partie chantante n'aura pu rendre. » Ce passage me paraît renfermer un précepte très utile, et voici comment je pense qu'on doit l'entendre.

[1] On en trouve des exemples fréquens dans les intermèdes qui nous ont été donnés cette année, entre autres dans l'air *A un gusto da stordire*, du Maître de musique; dans celui *Son padrone*, de la Femme orgueilleuse; dans celui *Vi sto ben*, du Tracollo; dans celui *Tu non pensi, no, signora*, de la Bohémienne, et dans presque tous ceux qui demandent du jeu.

Si le chant est de nature à exiger quelques additions, ou, comme disaient nos anciens musiciens, quelques *diminutions* [1], qui ajoutent à l'expression ou à l'agrément, sans détruire en cela l'unité de mélodie, de sorte que l'oreille, qui blâmerait peut-être ces additions faites par la voix, les approuve dans l'accompagnement, et s'en laisse doucement affecter sans cesser pour cela d'être attentive au chant; alors l'habile musicien, en les ménageant à propos, et les employant avec goût, embellira son sujet, et le rendra plus expressif sans le rendre moins un; et quoique l'accompagnement n'y soit pas exactement semblable à la partie chantante, l'un et l'autre ne feront pourtant qu'un chant et qu'une mélodie. Que si le sens des paroles comporte une idée accessoire que le chant n'aura pas pu rendre, le musicien l'enchâssera dans des silences ou dans des tenues, de manière qu'il puisse la présenter à l'auditeur sans le détourner de celle du chant. L'avantage serait encore plus grand si cette idée accessoire pouvait être rendue par un accompagnement contraint et continu, qui fît plutôt un léger murmure qu'un véritable chant, comme serait le bruit d'une rivière ou le gazouillement des oiseaux; car alors le compositeur pourrait séparer tout-à-fait le chant de l'accompagnement; et, destinant uniquement ce dernier à rendre l'idée accessoire, il disposera son chant de manière à donner des jours fréquens à l'orchestre, en observant avec soin que la symphonie soit toujours dominée par la partie chantante, ce qui dépend encore plus de l'art du compositeur que de l'exécution des instrumens : mais ceci demande une expérience consommée, pour éviter la duplicité de mélodie.

Voilà tout ce que la règle de l'unité peut accorder au goût du musicien pour parer le chant ou le rendre plus expressif, soit en embellissant le sujet principal, soit en y en ajoutant un autre qui lui reste assujetti : mais de faire chanter à part des violons d'un côté, de l'autre des flûtes, de l'autre des bassons, chacun sur un dessin particulier et presque sans rapport entre eux, et d'appeler tout ce chaos

[1] On trouve le mot *diminution* dans le quatrième volume de l'Encyclopédie.

de la musique, c'est insulter également l'oreille et le jugement des auditeurs.

Une autre chose qui n'est pas moins contraire que la multiplication des parties à la règle que je viens d'établir, c'est l'abus ou plutôt l'usage des fugues, imitations, doubles dessins, et autres beautés arbitraires et de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, et qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'art, pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie. Je ne dis pas qu'il soit tout-à-fait impossible de conserver l'unité de mélodie dans une fugue, en conduisant habilement l'attention de l'auditeur d'une partie à l'autre à mesure que le sujet y passe; mais ce travail est si pénible, que presque personne n'y réussit, et si ingrat, qu'à peine le succès peut-il dédommager de la fatigue d'un tel ouvrage. Tout cela, n'aboutissant qu'à faire du bruit ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés[1], est également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.

Il a été un temps où l'Italie était barbare : et, même après la renaissance des autres arts, que l'Europe lui doit tous, la musique plus tardive n'y a point pris aisément cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui; et l'on ne peut guère donner une plus mauvaise idée de ce qu'elle était alors, qu'en remarquant qu'il n'y a eu pendant long-temps

[1] Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout-à-fait revenus de ce préjugé barbare. Ils se piquent encore d'avoir, dans leurs églises, de la musique bruyante; ils ont souvent des messes et des motets à quatre chœurs, chacun sur un dessin différent; mais les grands maîtres ne font que rire de tout ce fatras. Je me souviens que Terradeglias, me parlant de plusieurs motets de sa composition où il avait mis des chœurs travaillés avec un grand soin, était honteux d'en avoir fait de si beaux, et s'en excusait sur sa jeunesse. Autrefois, disait-il, j'aimais à faire du bruit; à présent je tâche de faire de la musique.

qu'une même musique en France et en Italie[1], et que les musiciens des deux contrées communiquaient familièrement entre eux, non pourtant sans qu'on pût remarquer déjà dans les nôtres le germe de cette jalousie qui est inséparable de l'infériorité. Lulli même, alarmé de l'arrivée de Corelli, se hâta de le faire chasser de France; ce qui lui fut d'autant plus aisé que Corelli était plus grand homme, et, par conséquent, moins courtisan que lui. Dans ces temps où la musique naissait à peine, elle avait en Italie cette ridicule emphase de science harmonique, ces pédantesques prétentions de doctrine qu'elle a chèrement conservées parmi nous, et par lesquelles on distingue aujourd'hui cette musique méthodique, compassée, mais sans génie, sans invention et sans goût, qu'on appelle à Paris *musique écrite* par excellence, et qui, tout au plus, n'est bonne en effet qu'à écrire, et jamais à exécuter.

Depuis même que les Italiens ont rendu l'harmonie plus pure, plus simple, et donné tous leurs soins à la perfection de la mélodie, je ne nie pas qu'il ne soit encore demeuré parmi eux quelques légères traces des fugues et dessins gothiques, et quelquefois de doubles et triples mélodies : c'est de quoi je pourrais citer plusieurs exemples dans les intermèdes qui nous sont connus, et entre autres le mauvais quatuor qui est à la fin de *la Femme orgueilleuse*. Mais, outre que ces choses sortent du caractère établi, outre qu'on ne trouve jamais rien de semblable dans les tragédies, et qu'il n'est pas plus juste de juger de l'opéra italien sur ces farces, que de juger notre théâtre français sur l'*Impromptu de campagne*, ou *le Baron de la Crasse*, il faut aussi rendre justice à l'art avec lequel les compositeurs ont souvent évité, dans ces intermèdes, les piéges qui leur étaient tendus par les poètes,

[1] L'abbé Dubos se tourmente beaucoup pour faire honneur aux Pays-Bas du renouvellement de la musique, et cela pourrait s'admettre si l'on donnait le nom de musique à un continuel remplissage d'accords; mais si l'harmonie n'est que la base commune, et que la mélodie seule constitue le caractère, non seulement la musique moderne est née en Italie, mais il y a quelque apparence que, dans toutes nos langues vivantes, la musique italienne est la seule qui puisse réellement exister. Du temps d'Orlande et de Goudimel, on faisait de l'harmonie et des sons; Lulli y a joint un peu de cadence; Corelli, Buononcini, Vinci et Pergolèse, sont les premiers qui aient fait de la musique.

et ont fait tourner au profit de la règle des situations qui sembloient les forcer à l'enfreindre.

De toutes les parties de la musique, la plus difficile à traiter, sans sortir de l'unité de mélodie, est le duo; et cet article mérite de nous arrêter un moment. L'auteur de la lettre sur Omphale a déjà remarqué que les duo sont hors de la nature; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre. Et quand cette supposition pourrait s'admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne serait jamais dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Or, le meilleur moyen de sauver cette absurdité, c'est de traiter, le plus qu'il est possible, le duo en dialogue, et ce premier soin regarde le poète : ce qui regarde le musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte que, chacun des interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre sans cesser d'être une, et sans enjamber. Quand on joint ensemble les deux parties, ce qui doit se faire rarement et durer peu, il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire l'oreille de la première : il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans et renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre, pour des instans de désordre et de transport où les acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'âme de tout spectateur sensible, et lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée. Mais ces instans doivent être rares et amenés avec art. Il faut, par une musique douce et affectueuse, avoir déjà disposé l'oreille et le cœur à l'émotion, pour que l'un et l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens : et il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre faiblesse; car, quand l'agitation est trop forte, elle ne saurait durer; et tout ce qui est au delà de la nature ne touche plus.

En disant ce que les duo doivent être, j'ai dit précisé-

ment ce qu'ils sont dans les opéras italiens. Si quelqu'un a pu entendre sur un théâtre d'Italie un duo tragique chanté par de bons acteurs, et accompagné par un véritable orchestre, sans en être attendri; s'il a pu d'un œil sec assister aux adieux de Mandane et d'Arbace, je le tiens digne de pleurer à ceux de Lybie et d'Epaphus.

Mais, sans insister sur les duo tragiques, genre de musique dont on n'a pas même l'idée à Paris, je puis vous citer un duo comique qui est connu de tout le monde, et je le citerai hardiment comme un modèle de chant, d'unité, de mélodie, de dialogue et de goût, auquel, selon moi, rien ne manquera, quand il sera bien exécuté, que des auditeurs qui sachent l'entendre : c'est celui du premier acte de la Serva Padrona, *Lo conosco a que gl' occhietti*, etc. J'avoue que peu de musiciens français sont en état d'en sentir les beautés; et je dirais volontiers du Pergolèse, comme Cicéron disait d'Homère, que c'est avoir déjà fait beaucoup de progrès dans l'art que de se plaire à sa lecture.

J'espère, monsieur, que vous me pardonnerez la longueur de cet article en faveur de sa nouveauté et de l'importance de son objet : j'ai cru devoir m'étendre un peu sur une règle aussi essentielle que celle de l'unité de mélodie; règle dont aucun théoricien, que je sache, n'a parlé jusqu'à ce jour, que les compositeurs italiens ont seuls sentie et pratiquée, sans se douter peut-être de son existence, et de laquelle dépendent la douceur du chant, la force de l'expression, et presque tout le charme de la bonne musique. Avant que de quitter ce sujet, il me reste à vous montrer qu'il en résulte de nouveaux avantages pour l'harmonie même, aux dépens de laquelle je semblais accorder tout l'avantage à la mélodie, et que l'expression du chant donne lieu à celle des accords en forçant le compositeur à les ménager.

Vous ressouvenez-vous, monsieur, d'avoir entendu quelquefois, dans les intermèdes qu'on nous a donnés cette année, le fils de l'entrepreneur italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelquefois à l'Opéra? Nous fûmes frappés, dès le premier jour, de l'effet que produisait sous ses petits doigts l'accompagnement du clavecin; et tout le spectacle s'aperçut à son jeu précis et brillant que ce n'était pas l'accompagnateur ordinaire. Je cherchai aussitôt les

raisons de cette différence, car je ne doutais pas que le sieur Noblet ne fût bon harmoniste et n'accompagnât très exactement : mais quelle fut ma surprise, en observant les mains du petit bon homme, de voir qu'il ne remplissait presque jamais les accords, qu'il supprimait beaucoup des sons, et n'employait très souvent que deux doigts, dont l'un sonnait presque toujours l'octave de la basse ! Quoi ! disais-je en moi-même, l'harmonie complète fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos accompagnateurs, en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui ci, avec moins de sons, fait plus d'harmonie, ou, du moins, rend son accompagnement plus sensible et plus agréable ! Ceci fut pour moi un problème inquiétant ; et j'en compris encore mieux toute l'importance, quand, après d'autres observations, je vis que les Italiens accompagnaient tous de la même manière que le petit bambin, et que, par conséquent, cette épargne dans leur accompagnement devait tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leur partition.

Je comprenais bien que la basse, étant le fondement de toute l'harmonie, doit toujours dominer sur le reste, et que, quand les autres parties l'étouffent ou la couvrent, il en résulte une confusion qui peut rendre l'harmonie plus sourde; et je m'expliquais ainsi pourquoi les Italiens, si économes de leur main droite dans l'accompagnement, redoublent ordinairement à la gauche l'octave de la basse ; pourquoi ils mettent tant de contre-basses dans leurs orchestres, et pourquoi ils font si souvent marcher leurs quintes [1] avec la basse, au lieu de leur donner une autre partie, comme les Français ne manquent jamais de faire. Mais ceci, qui pouvait rendre raison de la netteté des accords, n'en rendait pas de leur énergie, et je vis bientôt qu'il devait y avoir quelque principe plus caché et plus fin de l'expression que je remarquais dans la simplicité de l'harmonie italienne, tandis que je trouvais la nôtre si composée, si froide et si languissante.

[1] On peut remarquer à l'orchestre de notre Opéra que, dans la musique italienne, les quintes ne jouent presque jamais leur partie quand elle est à l'octave de la basse; peut-être ne daigne-t-on pas même la copier en pareil cas. Ceux qui conduisent l'orchestre ignoreraient-ils que ce défaut de liaison entre la basse et le dessus rend l'harmonie trop sèche ?

Je me souvins alors d'avoir lu dans quelque ouvrage de M. Rameau que chaque consonnance a son caractère particulier, c'est-à-dire une manière d'affecter l'âme qui lui est propre ; que l'effet de la tierce n'est point le même que celui de la quinte, ni l'effet de la quarte le même que celui de la sixte : de même les tierces et les sixtes mineures doivent produire des affections différentes de celles que produisent les tierces et les sixtes majeures ; et ces faits une fois accordés, il s'ensuit assez évidemment que les dissonances et tous les intervalles possibles seront aussi dans le même cas ; expérience que la raison confirme, puisque, toutes les fois que les rapports sont différens, l'impression ne saurait être la même.

Or, me disais-je à moi-même en raisonnant d'après cette supposition, je vois clairement que deux consonnances ajoutées l'une à l'autre mal à propos, quoique selon les règles des accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affaiblir mutuellement leur effet, le combattre ou le partager. Si tout l'effet d'une quinte m'est nécessaire pour l'expression dont j'ai besoin, je peux risquer d'affaiblir cette expression par un troisième son, qui, divisant cette quinte en deux intervalles, en modifiera nécessairement l'effet par celui des deux tierces dans lesquelles je la résous ; et ces tierces mêmes, quoique le tout ensemble fasse une fort bonne harmonie, étant de différente espèce, peuvent encore nuire mutuellement à l'impression l'une de l'autre. De même si l'impression simultanée de la quinte et des deux tierces m'était nécessaire, j'affaiblirais et j'altérerais mal à propos cette impression en retranchant un des trois sons qui en forment l'accord. Ce raisonnement devient encore plus sensible appliqué à la dissonance. Supposons que j'aie besoin de toute la dureté du triton, ou de toute la fadeur de la fausse-quinte, opposition, pour le dire en passant, qui prouve combien les divers renversemens des accords en peuvent changer l'effet ; si, dans une telle circonstance, au lieu de porter à l'oreille les deux uniques sons qui forment la dissonance, je m'avise de remplir l'accord de tous ceux qui lui conviennent, alors j'ajoute au triton la seconde et la sixte, et à la fausse-quinte la sixte et la tierce, c'est-à-dire qu'introduisant dans chacun de ces accords une nouvelle disso-

nance, j'y introduis en même temps trois consonnances qui doivent nécessairement en tempérer et affaiblir l'effet, en rendant un de ces accords moins fade et l'autre moins dur. C'est donc un principe certain et fondé dans la nature, que toute musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très peu d'expression : ce qui est précisément le caractère de la musique française. Il est vrai qu'en ménageant les accords et les parties, le choix devient difficile et demande beaucoup d'expérience et de goût pour le faire toujours à propos : mais s'il y a une règle pour aider au compositeur à se bien conduire en pareille occasion, c'est certainement celle de l'unité de mélodie que j'ai tâché d'établir, ce qui se rapporte au caractère de la musique italienne, et rend raison de la douceur du chant, joint à la force d'expression qui y règne.

Il suit de tout ceci qu'après avoir bien étudié les règles élémentaires de l'harmonie, le musicien ne doit point se hâter de la prodiguer inconsidérément, ni se croire en état de composer parce qu'il sait remplir des accords, mais qu'il doit, avant que de mettre la main à l'œuvre, s'appliquer à l'étude beaucoup plus longue et plus difficile des impressions diverses que les consonnances, les dissonances, et tous les accords, font sur les oreilles sensibles, et se dire souvent à lui-même que le grand art du compositeur ne consiste pas moins à savoir discerner dans l'occasion les sons qu'on doit supprimer, que ceux dont il faut faire usage. C'est en étudiant et feuilletant sans cesse les chefs-d'œuvre de l'Italie qu'il apprendra à faire ce choix exquis, si la nature lui a donné assez de génie et de goût pour en sentir la nécessité; car les difficultés de l'art ne se laissent apercevoir qu'à ceux qui sont faits pour les vaincre; et ceux-là ne s'aviseront pas de compter avec mépris les portées vides d'une partition; mais, voyant la facilité qu'un écolier aurait eue à les remplir, ils soupçonneront et chercheront les raisons de cette simplicité trompeuse, d'autant plus admirable qu'elle cache des prodiges sous une feinte négligence, et que l'*arte che tutto fa*, *nulla si scuopre*.

Voilà, à ce qu'il me semble, la cause des effets surprenans que produit l'harmonie de la musique italienne, quoi-

que beaucoup moins chargée que la nôtre, qui en produit si peu: ce qui ne signifie pas qu'il ne faille jamais remplir l'harmonie, mais qu'il ne faut la remplir qu'avec choix et discernement. Ce n'est pas non plus à dire que pour ce choix le musicien soit obligé de faire tous ces raisonnemens, mais qu'il en doit sentir le résultat. C'est à lui d'avoir du génie et du goût pour trouver les choses d'effet; c'est au théoricien à en chercher les causes, et à dire pourquoi ce sont des choses d'effet.

Si vous jetez les yeux sur nos compositions modernes, surtout si vous les écoutez, vous reconnaîtrez bientôt que nos musiciens ont si mal compris tout ceci, que, s'efforçant d'arriver au même but, ils ont directement suivi la route opposée; et, s'il m'est permis de vous dire naturellement ma pensée, je trouve que plus notre musique se perfectionne en apparence, et plus elle se gâte en effet. Il était peut-être nécessaire qu'elle vînt au point où elle est, pour accoutumer insensiblement nos oreilles à rejeter les préjugés de l'habitude, et à goûter d'autres airs que ceux dont nos nourrices nous ont endormis; mais je prévois que, pour la porter au très médiocre degré de bonté dont elle est susceptible, il faudra tôt ou tard commencer par redescendre ou remonter au point où Lulli l'avait mise. Convenons que l'harmonie de ce célèbre musicien est plus pure et moins renversée; que ses basses sont plus naturelles, et marchent plus rondement; que son chant est mieux suivi; que ses accompagnemens, moins chargés, naissent mieux du sujet et en sortent moins; que son récitatif est beaucoup moins maniéré, et par conséquent beaucoup meilleur que le nôtre: ce qui se confirme par le goût de l'exécution; car l'ancien récitatif était rendu par les acteurs de ce temps-là tout autrement que nous ne faisons aujourd'hui. Il était plus vif et moins traînant; on le chantait moins, et on le déclamait davantage [1]. Les cadences, les ports-de-voix se sont multipliés dans le nôtre; il est devenu encore plus lan-

[1] Cela se prouve par la durée des opéras de Lulli, beaucoup plus grande aujourd'hui que de son temps, selon le rapport unanime de tous ceux qui les ont vus anciennement. Aussi, toutes les fois qu'on redonne ces opéras, est on obligé d'y faire des retranchemens considérables.

guissant, et l'on n'y trouve presque plus rien qui le distingue de ce qu'il nous plaît d'appeler *air*.

Puisqu'il est question d'airs et de récitatifs, vous voulez bien, monsieur, que je termine cette lettre par quelques observations sur l'un et sur l'autre, qui deviendront peut-être des éclaircissemens utiles à la solution du problème dont il s'agit.

On peut juger de l'idée de nos musiciens sur la constitution d'un opéra, par la singularité de leur nomenclature. Ces grands morceaux de musique italienne qui ravissent, ces chefs-d'œuvre de génie qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappans, qui peignent les situations les plus vives, et portent dans l'ame toutes les passions qu'ils expriment, les Français les appellent des *ariettes*. Ils donnent le nom d'*airs* à ces insipides chansonnettes dont ils entremêlent les scènes de leurs opéras, et réservent celui de monologues par excellence à ces traînantes et ennuyeuses lamentations à qui il ne manque, pour assoupir tout le monde, que d'être chantées juste et sans cris.

Dans les opéras italiens tous les airs sont en situation et font partie des scènes. Tantôt c'est un père désespéré qui croit voir l'ombre d'un fils qu'il a fait mourir injustement lui reprocher sa cruauté; tantôt c'est un prince débonnaire qui, forcé de donner un exemple de sévérité, demande aux dieux de lui ôter l'empire, ou de lui donner un cœur moins sensible. Ici c'est une mère tendre qui verse des larmes en retrouvant son fils qu'elle croyait mort; là c'est le langage de l'amour, non rempli de ce fade et puéril galimatias de *flammes* et de *chaînes*, mais tragique, vif, bouillant, entrecoupé, et tel qu'il convient aux passions impétueuses. C'est sur de telles paroles qu'il sied bien de déployer toutes les richesses d'une musique pleine de force et d'expression, et de renchérir sur l'énergie de la poésie par celle de l'harmonie et du chant. Au contraire, les paroles de nos ariettes, toujours détachées du sujet, ne sont qu'un misérable jargon emmiellé qu'on est trop heureux de ne pas entendre; c'est une collection faite au hasard du très petit nombre de mots sonores que notre langue peut fournir, tournés et retournés

de toutes les manières, excepté de celle qui pourrait leur donner du sens. C'est sur ces impertinens amphigouris que nos musiciens épuisent leur goût et leur savoir, et nos acteurs leurs gestes et leurs poumons : c'est à ces morceaux extravagans que nos femmes se pâment d'admiration. Et la preuve la plus marquée que la musique française ne sait ni peindre ni parler, c'est qu'elle ne peut développer le peu de beautés dont elle est susceptible que sur des paroles qui ne signifient rien. Cependant, à entendre les Français parler de musique, on croirait que c'est dans leurs opéras qu'elle peint de grands tableaux et de grandes passions, et qu'on ne trouve que des ariettes dans les opéras italiens, où le nom même d'ariette et la ridicule chose qu'il exprime sont également inconnus. Il ne faut pas être surpris de la grossièreté de ces préjugés ; la musique italienne n'a d'ennemis, même parmi nous, que ceux qui n'y connaissent rien ; et tous les Français qui ont tenté de l'étudier dans le seul dessein de la critiquer en connaissance de cause, ont bientôt été ses plus zélés admirateurs [1].

Après les ariettes, qui font à Paris le triomphe du goût moderne, viennent les fameux monologues qu'on admire dans nos anciens opéras : sur quoi l'on doit remarquer que nos plus beaux airs sont toujours dans les monologues et jamais dans les scènes, parce que nos acteurs n'ayant aucun jeu muet, et la musique n'indiquant aucun geste et ne peignant aucune situation, celui qui garde le silence ne sait que faire de sa personne pendant que l'autre chante.

Le caractère traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, et le ton lamentable qui règne perpétuellement dans notre opéra, mettent presque tous les monologues français sur un mouvement lent ; et comme la mesure ne s'y fait sentir ni dans le chant, ni dans la basse, ni dans l'accompagnement, rien n'est si traînant, si lâche, si languissant, que ces beaux monologues que tout le monde admire en bâillant : ils voudraient être tristes, et ne sont qu'ennuyeux ; ils voudraient toucher le cœur, et ne font qu'affliger les oreilles.

[1] C'est un préjugé défavorable à la musique française, que ceux qui la méprisent le plus soient précisément ceux qui la connaissent le mieux ; car elle est aussi ridicule quand on l'examine, qu'insupportable quand on l'écoute.

Les Italiens sont plus adroits dans leurs adagio ; car, lorsque le chant est si lent qu'il serait à craindre qu'il ne laissât affaiblir l'idée de la mesure, ils font marcher la basse par notes égales qui marquent le mouvement, et l'accompagnement le marque aussi par des subdivisions de notes qui, soutenant la voix et l'oreille en mesure, ne rendent le chant que plus agréable et surtout plus énergique par cette précision. Mais la nature du chant français interdit cette ressource à nos compositeurs : car, dès que l'acteur serait forcé d'aller en mesure, il ne pourrait plus développer sa voix ni son jeu, traîner son chant, renfler, prolonger ses sons, ni crier à pleine tête, et par conséquent il ne serait plus applaudi.

Mais ce qui prévient encore plus efficacement la monotonie et l'ennui dans les tragédies italiennes, c'est l'avantage de pouvoir exprimer tous les sentimens et peindre tous les caractères avec telle mesure et tel mouvement qu'il plaît au compositeur. Notre mélodie, qui ne dit rien par elle-même, tire toute son expression du mouvement qu'on lui donne ; elle est forcément triste sur une mesure lente, furieuse ou gaie sur un mouvement vif, grave sur un mouvement modéré : le chant n'y fait presque rien ; la mesure seule, ou, pour parler plus juste, le seul degré de vitesse détermine le caractère. Mais la mélodie italienne trouve dans chaque mouvement des expressions pour tous les caractères, des tableaux pour tous les objets. Elle est, quand il plaît au musicien, triste sur un mouvement vif, gaie sur un mouvement lent, et, comme je l'ai déjà dit, elle change sur le même mouvement de caractère au gré du compositeur ; ce qui lui donne la facilité des contrastes, sans dépendre en cela du poete, et sans s'exposer à des contre-sens.

Voilà la source de cette prodigieuse variété que les grands maîtres d'Italie savent répandre dans leurs opéras, sans jamais sortir de la nature : variété qui prévient la monotonie, la langueur et l'ennui, et que les musiciens français ne peuvent imiter, parce que leurs mouvemens sont donnés par le sens des paroles, et qu'ils sont forcés de s'y tenir, s'ils ne veulent tomber dans des contre-sens ridicules.

A l'égard du récitatif, dont il me reste à parler, il me semble que, pour en bien juger, il faudrait une fois savoir

précisément ce que c'est; car jusqu'ici je ne sache pas que, de tous ceux qui en ont disputé, personne se soit avisé de le définir. Je ne sais, monsieur, quelle idée vous pouvez avoir de ce mot; quant à moi, j'appelle récitatif une déclamation harmonieuse, c'est-à-dire une déclamation dont toutes les inflexions se font par intervalles harmoniques : d'où il suit que, comme chaque langue a une déclamation qui lui est propre, chaque langue doit aussi avoir son récitatif particulier; ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse très bien comparer un récitatif à un autre, pour savoir lequel des deux est le meilleur, ou celui qui se rapporte le mieux à son sujet.

Le récitatif est nécessaire dans les drames lyriques, 1° pour lier l'action et rendre le spectacle un; 2° pour faire valoir les airs dont la continuité deviendrait insupportable; 3° pour exprimer une multitude de choses qui ne peuvent ou ne doivent point être exprimées par la musique chantante et cadencée. La simple déclamation ne pouvait convenir à tout cela dans un ouvrage lyrique, parce que la transition de la parole au chant, et surtout du chant à la parole, a une dureté à laquelle l'oreille se prête difficilement, et forme un contraste choquant qui détruit toute l'illusion, et par conséquent l'intérêt : car il y a une sorte de vraisemblance qu'il faut conserver, même à l'Opéra, en rendant le discours tellement uniforme, que le tout puisse être pris au moins pour une langue hypothétique. Joignez à cela que le secours des accords augmente l'énergie de la déclamation harmonieuse, et dédommage avantageusement de ce qu'elle a de moins naturel dans les intonations.

Il est évident, d'après ces idées, que le meilleur récitatif, dans quelque langue que ce soit, si elle a d'ailleurs les conditions nécessaires, est celui qui approche le plus de la parole; s'il y en avait un qui en approchât tellement, en conservant l'harmonie qui lui convient, que l'oreille ou l'esprit pût s'y tromper, on devrait prononcer hardiment que celui-là aurait atteint toute la perfection dont aucun récitatif puisse être susceptible.

Examinons maintenant sur cette règle ce qu'on appelle en France récitatif; et dites-moi, je vous prie, quel rapport vous pouvez trouver entre ce récitatif et notre déclamation.

Comment concevrez-vous jamais que la langue française, dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant, soit bien rendue par les bruyantes et criardes intonations de ce récitatif, et qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole et ces sons soutenus et renflés, ou plutôt ces cris éternels qui font le tissu de cette partie de notre musique encore plus même que les airs? Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui sache lire les quatre premiers vers de la fameuse reconnaissance d'Iphigénie; à peine reconnaîtrez-vous quelques légères inégalités, quelques faibles inflexions de voix, dans un récit tranquille qui n'a rien de vif ni de passionné, rien qui doive engager celle qui le fait à élever ou à baisser la voix. Faites ensuite réciter par une de nos actrices ces mêmes vers sur la note du musicien, et tâchez, si vous le pouvez, de supporter cette extravagante criaillerie qui passe à chaque instant de bas en haut et de haut en bas, parcourt sans sujet toute l'étendue de la voix, et suspend le récit hors de propos pour *filer de beaux sons* sur des syllabes qui ne signifient rien, et qui ne forment aucun repos dans le sens.

Qu'on joigne à cela les fredons, les cadences, les ports-de-voix qui reviennent à chaque instant, et qu'on me dise quelle analogie il peut y avoir entre la parole et toute cette maussade pretintaille, entre la déclamation et ce prétendu récitatif; qu'on me montre au moins quelque côté par lequel on puisse raisonnablement vanter ce merveilleux récitatif français dont l'invention fait la gloire de Lulli.

C'est une chose assez plaisante que d'entendre les partisans de la musique française se retrancher dans le caractère de la langue, et rejeter sur elle des défauts dont ils n'osent accuser leur idole, tandis qu'il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la langue française doit être opposé presque en tout à celui qui y est en usage; qu'il doit rouler entre de forts petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix; peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris; rien surtout qui ressemble au chant; peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés. En un mot, le vrai récitatif français, s'il peut y en avoir un, ne se trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lulli et de ses

successeurs, dans quelque route nouvelle qu'assurément les compositeurs français, si fiers de leur faux savoir, et par conséquent si éloignés de sentir et d'aimer le véritable, ne s'aviseront pas de chercher si tôt, et que probablement ils ne trouveront jamais.

Ce serait ici le lieu de vous montrer, par l'exemple du récitatif italien, que toutes les conditions que j'ai supposées dans un bon récitatif peuvent en effet s'y trouver; qu'il peut avoir à la fois toute la vivacité de la déclamation et toute l'énergie de l'harmonie; qu'il peut marcher aussi rapidement que la parole, et être aussi mélodieux qu'un véritable chant; qu'il peut marquer toutes les inflexions dont les passions les plus véhémentes animent le discours, sans forcer la voix du chanteur ni étourdir les oreilles de ceux qui écoutent. Je pourrais vous montrer comment, à l'aide d'une marche fondamentale particulière, on peut multiplier les modulations du récitatif d'une manière qui lui soit propre, et qui contribue à le distinguer des airs, où, pour conserver les graces de la mélodie, il faut changer de ton moins fréquemment; comment surtout, quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvemens, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre par des chants pathétiques et variés ce que l'acteur ne doit que réciter : chef-d'œuvre de l'art du musicien, par lequel il sait, dans un récitatif obligé [1], joindre la mélodie la plus touchante à toute la véhémence de la déclamation, sans jamais confondre l'une avec l'autre; je pourrais vous déployer les beautés sans nombre de cet admirable récitatif, dont on fait en France tant de contes aussi absurdes que les jugemens qu'on s'y mêle d'en porter; comme si quelqu'un pouvait prononcer sur un récitatif sans connaître à fond la langue à laquelle il est propre. Mais, pour entrer dans ces détails, il faudrait, pour ainsi dire, créer un nouveau dictionnaire, inventer à chaque

[1] J'avais espéré que le sieur Caffarelli nous donnerait au concert spirituel, quelque morceau de grand récitatif et de chant pathétique, pour faire entendre une fois aux prétendus connaisseurs ce qu'ils jugent depuis si long-temps; mais, sur ses raisons pour n'en rien faire, j'ai trouvé qu'il connaissait encore mieux que moi la portée de ses auditeurs.

instant des termes pour offrir aux lecteurs français des idées inconnues parmi eux, et leur tenir des discours qui leur paraîtraient du galimatias. En un mot, pour en être compris, il faudrait leur parler un langage qu'ils entendissent, et par conséquent de sciences et d'arts de tout genre, excepté la seule musique. Je n'entrerai donc point sur cette matière dans un détail affecté qui ne servirait de rien pour l'instruction des lecteurs, et sur lequel ils pourraient présumer que je ne dois qu'à leur ignorance en cette partie la force apparente de mes preuves.

Par la même raison je ne tenterai pas non plus le parallèle qui a été proposé cet hiver, dans un écrit adressé au petit Prophète et à ses adversaires, de deux morceaux de musique, l'un italien et l'autre français, qui y sont indiqués. La scène italienne, confondue en Italie avec mille autres chefs-d'œuvre égaux ou supérieurs, étant peu connue à Paris, peu de gens pourraient suivre la comparaison, et il se trouverait que je n'aurais parlé que pour le petit nombre de ceux qui savaient déjà ce que j'avais à leur dire. Mais, quant à la scène française, j'en crayonnerai volontiers l'analyse, avec d'autant plus de plaisir, qu'étant le morceau consacré dans la nation par les plus unanimes suffrages, je n'aurai pas à craindre qu'on m'accuse d'avoir mis de la partialité dans le choix, ni d'avoir voulu soustraire mon jugement à celui des lecteurs par un sujet peu connu.

Au reste, comme je ne puis examiner ce morceau sans en adopter le genre, au moins par hypothèse, c'est rendre à la musique française tout l'avantage que la raison m'a forcé de lui ôter dans le cours de cette lettre; c'est la juger sur ses propres règles : de sorte que, quand cette scène serait aussi parfaite qu'on le prétend, on n'en pourrait conclure autre chose, sinon que c'est de la musique française bien faite; ce qui n'empêcherait pas que, le genre étant démontré mauvais, ce ne fût absolument de mauvaise musique. Il ne s'agit donc ici que de voir si l'on peut l'admettre pour bonne, au moins dans son genre.

Je vais pour cela tâcher d'analyser en peu de mots ce célèbre monologue d'Armide, *Enfin il est en ma puissance*, qui passe pour un chef-d'œuvre de déclamation, et que les

maîtres donnent eux-mêmes pour le modèle le plus parfait du vrai récitatif français [1].

Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité, avec raison, en exemple d'une modulation exacte et très bien liée : mais cet éloge, appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable satire, et M. Rameau lui-même se serait bien gardé de mériter une semblable louange en pareil cas; car que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scolastique dans une scène où l'emportement, la tendresse, et le contraste des passions opposées mettent l'actrice et les spectateurs dans la plus vive agitation? Armide furieuse vient poignarder son ennemi : à son aspect elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des mains; elle oublie tous ses projets de vengeance, et n'oublie pas un seul instant sa modulation. Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le poète offrait au musicien, n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci. L'héroïne finit par adorer celui qu'elle voulait égorger au commencement; le musicien finit en *E si mi*, comme il avait commencé, sans avoir jamais quitté les cordes les plus analogues au ton principal, sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fît foi de l'agitation de son ame, sans avoir donné la moindre expression à l'harmonie : et je défie qui que ce soit d'assigner par la musique seule, soit dans le ton, soit dans la mélodie, soit dans la déclamation, soit dans l'accompagnement, aucune différence sensible entre le commencement et la fin de cette scène, par où le spectateur puisse juger du changement prodigieux qui s'est fait dans le cœur d'Armide.

Observez cette basse continue : que de croches, que de petites notes passagères pour courir après la succession harmonique! Est-ce ainsi que marche la basse d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de grosses notes, de loin en loin, le plus rarement qu'il est possible, et seulement pour empêcher la voix du récitant et l'oreille du spectateur de s'égarer?

Mais voyons comment sont rendus les beaux vers de ce

[1] * On trouve ce monologue gravé avec sa basse continue et la basse fondamentale dans les *Elémens de musique* de d'Alembert, 1766, in-8°.

monologue, qui peut passer en effet pour un chef-d'œuvre de poésie :

Enfin il est en ma puissance...

Voilà un *trille*[1], et, qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second. J'avoue que le poète eût peut-être mieux fait d'omettre ce second vers, et de laisser aux spectateurs le plaisir d'en lire le sens dans l'ame de l'actrice; mais, puisqu'il l'a employé, c'était au musicien de le rendre.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

Je pardonnerais peut-être au musicien d'avoir mis ce second vers dans un autre ton que le premier, s'il se permettait un peu plus d'en changer dans les occasions nécessaires.

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.

Les mots de *charme* et de *sommeil* ont été pour le musicien un piége inévitable : il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme dont il se réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'est par hasard qu'il a employé des sons doux sur le premier hémistiche, vous n'avez qu'à écouter la basse : Lulli n'était pas homme à employer de ces dièses pour rien.

Je vais percer son invincible cœur.

Que cette cadence finale est ridicule dans un mouvement aussi impétueux! Que ce trille est froid et de mauvaise grace! Qu'il est mal placé sur une syllabe brève, dans un récitatif qui devrait voler, et au milieu d'un transport violent!

Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage ;
Qu'il éprouve toute ma rage.

On voit qu'il y a ici une adroite réticence du poète. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaud, sent dans le sien les premiers mouvemens de la pitié, ou plutôt de l'amour : elle cherche des raisons

[1] Je suis contraint de franciser ce mot pour exprimer le battement de gosier que les Italiens appellent ainsi, parce que, me trouvant à chaque instant dans la nécessité de me servir du mot de *cadence* dans une autre acception, il ne m'était pas possible d'éviter autrement des équivoques continuelles.

pour se raffermir, et cette transition intellectuelle amène fort bien ces deux vers, qui, sans cela, se lieraient mal avec les précédens, et deviendraient une répétition tout-à-fait superflue de ce qui n'est ignoré ni de l'actrice ni des spectateurs.

Voyons maintenant comment le musicien a exprimé cette marche secrète du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il fallait mettre un intervalle entre ces deux vers et les précédens, et il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avait tant de choses à sentir, et, par conséquent, l'orchestre à exprimer. Après cette pause, il recommence exactement dans le même ton, sur le même accord, sur la même note par où il vient de finir, passe successivement par tous les sons de l'accord durant une mesure entière, et quitte enfin avec peine, et dans un moment où cela n'est plus nécessaire, le ton autour duquel il vient de tourner si mal à propos.

Quel trouble me saisit? qui me fait hésiter?

Autre silence, et puis c'est tout. Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'âme et dans le discours d'Armide. La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de basse. Eh dieux! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation! D'ailleurs, une légère altération qui n'est que dans la basse peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y suppléer. Dans ce vers, le cœur, les yeux, le visage, le geste d'Armide, tout est changé, hormis sa voix : elle parle plus bas, mais elle garde le même ton.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?
Frappons.

Comme ce vers peut être pris en deux sens différens, je ne veux pas chicaner Lulli pour n'avoir pas préféré celui que j'aurais choisi. Cependant il est incomparablement plus vif, plus animé, et fait mieux valoir ce qui suit. Armide, comme Lulli la fait parler, continue à s'attendrir en s'en demandant la cause à elle-même :

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?

Puis tout d'un coup elle revient à sa fureur par ce seul mot :

Frappons.

Armide indignée, comme je la conçois, après avoir hésité, rejette avec précipitation sa vaine pitié, et prononce vivement et tout d'une haleine, en levant le poignard :

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?
Frappons.

Peut-être Lulli lui-même a-t-il entendu ainsi ce vers, quoiqu'il l'ait rendu autrement : car sa note décide si peu la déclamation, qu'on lui peut donner sans risque le sens que l'on aime mieux.

...... Ciel! qui peut m'arrêter?
Achevons... Je frémis. Vengeons-nous... Je soupire.

Voilà certainement le moment le plus violent de toute la scène ; c'est ici que se fait le plus grand combat dans le cœur d'Armide. Qui croirait que le musicien a laissé toute cette agitation dans le même ton, sans la moindre transition intellectuelle, sans le moindre écart harmonique, d'une manière si insipide, avec une mélodie si peu caractérisée et une si inconvenable maladresse, qu'au lieu du dernier vers que dit le poète,

Achevons... Je frémis. Vengeons-nous... Je soupire,

le musicien dit exactement celui-ci,

Achevons, achevons. Vengeons-nous, vengeons-nous.

Les trilles font surtout un bel effet sur de telles paroles, et c'est une chose bien trouvée que la cadence parfaite sur le mot *soupire !*

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

Ces deux vers seraient bien déclamés s'il y avait plus d'intervalle entre eux, et que le second ne finît pas par une cadence parfaite. Ces cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression, surtout dans le récitatif français, où elles tombent si lourdement.

Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.

Toute personne qui sentira la véritable déclamation de ce vers, jugera que le second hémistiche est à contre sens; la voix doit s'élever sur *ma vengeance*, et retomber doucement sur *vaine*.

Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

Mauvaise cadence parfaite, d'autant plus qu'elle est accompagnée d'un trille.

Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!

Faites déclamer ce vers à mademoiselle Dumesnil, et vous trouverez que le mot *cruauté* sera le plus élevé, et que la voix ira toujours en baissant jusqu'à la fin du vers. Mais le moyen de ne pas faire poindre *le jour!* Je reconnais là le musicien.

Je passe, pour abréger, le reste de cette scène, qui n'a plus rien d'intéressant ni de remarquable que les contre-sens ordinaires et des trilles continuels, et je finis par le vers qui la termine.

Que, s'il se peut, je le haïsse.

Cette parenthèse, *s'il se peut*, me semble une épreuve suffisante du talent du musicien : quand on la trouve sur le même ton, sur les mêmes notes que, *je le haïsse*, il est bien difficile de ne pas sentir combien Lulli était peu capable de mettre de la musique sur les paroles du grand homme qu'il tenait à ses gages.

A l'égard du petit air de guinguette qui est à la fin de ce monologue, je veux bien consentir à n'en rien dire; et s'il y a quelques amateurs de la musique française qui connaissent la scène italienne qu'on a mise en parallèle avec celle-ci, et surtout l'air impétueux, pathétique et tragique qui la tremine, ils me sauront gré sans doute de ce silence.

Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célèbre monologue, je dis que si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractère, ni mélodie; si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel, ni expression : quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles, et autres ornemens du chant, bien plus ridicules encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la

musique française. La modulation en est régulière, mais puérile par cela même, scolastique, sans énergie, sans affection sensible. L'accompagnement s'y borne à la basse continue, dans une situation où toutes les puissances de la musique doivent être déployées; et cette basse est plutôt celle qu'on ferait mettre à un écolier sous sa leçon de musique, que l'accompagnement d'une vive scène d'opéra, dont l'harmonie doit être choisie et appliquée avec un discernement exquis pour rendre la déclamation plus sensible et l'expression plus vive. En un mot, si l'on s'avisait d'exécuter la musique de cette scène sans y joindre les paroles, sans crier ni gesticuler, il ne serait pas possible d'y rien démêler d'analogue à la situation qu'elle veut peindre et au sentiment qu'elle veut exprimer, et tout cela ne paraîtrait qu'une ennuyeuse suite de sons, modulée au hasard et seulement pour la faire durer.

Cependant ce monologue a toujours fait, et je ne doute pas qu'il ne fît encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables et la situation vive et intéressante. Mais, sans les bras et le jeu de l'actrice, je suis persuadé que personne n'en pourrait souffrir le récitatif, et qu'une pareille musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles.

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir [1], ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

Je suis, etc.

[1] Je n'appelle pas avoir une musique, que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne; et j'aimerais mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie italienne à la langue française. Ce dégoûtant assemblage, qui peut-être fera désormais l'étude de nos musiciens, est trop monstrueux pour être admis, et le caractère de notre langue ne s'y prêtera ja-

mais. Tout au plus quelques pièces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie, mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera pas même tenté. On a applaudi, cet été, à l'Opéra-Comique, l'ouvrage d'un homme de talent, qui paraît avoir écouté la bonne musique avec de bonnes oreilles, et qui en a traduit le genre en français d'aussi près qu'il était possible : ses accompagnemens sont bien imités sans être copiés ; et s'il n'a point fait de chant, c'est qu'il n'est pas possible d'en faire. Jeunes musiciens qui vous sentez du talent, continuez de mépriser en public la musique italienne ; je sens bien que votre intérêt présent l'exige, mais hâtez-vous d'étudier en particulier cette langue et cette musique, si vous voulez pouvoir tourner un jour contre vos camarades le dédain que vous affectez aujourd'hui contre vos maîtres.

LETTRE D'UN SYMPHONISTE

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE,

A SES CAMARADES DE L'ORCHESTRE.

Enfin, mes chers camarades, nous triomphons; les bouffons sont renvoyés : nous allons briller de nouveau dans les symphonies de M. Lulli; nous n'aurons plus si chaud à l'Opéra, ni tant de fatigue à l'orchestre. Convenez, messieurs, que c'était un métier pénible que celui de jouer cette chienne de musique où la mesure allait sans miséricorde, et n'attendait jamais que nous pussions la suivre. Pour moi, quand je me sentais observé par quelqu'un de ces maudits habitans du Coin de la reine, et qu'un reste de mauvaise honte m'obligeait de jouer à peu près ce qui était sur ma partie, je me trouvais le plus embarrassé du monde, et au bout d'une ligne ou deux, ne sachant plus où j'en étais, je feignais de compter des pauses, ou bien je me tirais d'affaire en sortant pour aller pisser.

Vous ne sauriez croire quel tort nous a fait cette musique qui va si vite, ni jusqu'où s'étendait déjà la réputation d'ignorance que quelques prétendus connaisseurs osaient nous donner. Pour ses quarante sous, le moindre polisson se croyait en droit de murmurer lorsque nous jouions faux; ce qui troublait très fréquemment l'attention des spectateurs. Il n'y avait pas jusqu'à certaines gens qu'on appelle, je crois, des philosophes, qui, sans le moindre respect pour une académie royale, n'eussent l'insolence de critiquer effrontément des personnes de notre sorte. Enfin j'ai vu le moment qu'enfreignant sans pudeur nos antiques et respectables priviléges, on allait obliger les officiers du roi à savoir la musique, et à jouer tout de bon de l'instrument pour lequel ils sont payés.

Hélas! qu'est devenu le temps heureux de notre gloire? Que sont devenus ces jours fortunés où, d'une voix unanime, nous passions, parmi les anciens de la chambre des comptes et les meilleurs bourgeois de la rue Saint-Denis, pour le premier orchestre de l'Europe; où l'on se pâmait à cette célèbre ouverture d'Isis, à cette belle tempête d'Alcyone, à cette brillante logistille de Roland, et où le bruit de notre premier coup d'archet s'élevait jusqu'au ciel avec les acclamations du parterre. Maintenant chacun se mêle impudemment de contrôler notre exécution; et parce que nous ne jouons pas trop juste et que nous n'allons guère bien ensemble, on nous traite sans façon de racleurs de boyau, et l'on nous chasserait volontiers du spectacle, si les sentinelles, qui sont ainsi que nous au service du roi, et par conséquent d'honnêtes gens et du bon parti, ne maintenaient un peu la subordination. Mais, mes chers camarades, qu'ai-je besoin, pour exciter votre juste colère, de vous rappeler notre antique splendeur, et les affronts qui nous en ont fait déchoir? Ils sont tous présens à votre mémoire, ces affronts cruels, et vous avez montré, par votre ardeur à en éteindre l'odieuse cause, combien vous êtes peu disposés à les endurer. Oui, messieurs, c'est cette dangereuse musique étrangère qui, sans autre secours que ses propres charmes, dans un pays où tout était contre elle, a failli détruire la nôtre qu'on joue si à son aise. C'est elle qui nous perd d'honneur, et c'est contre elle que nous devons tous rester unis jusqu'au dernier soupir.

Je me souviens qu'avertis du danger par les premiers succès de la *Serva Padrona*, et nous étant assemblés en secret pour chercher les moyens d'estropier cette musique enchanteresse le plus qu'il serait possible, l'un de nous, que j'ai reconnu depuis pour un faux frère [1], s'avisa de dire d'un ton

[1] Il y a quelques jours que, polissonnant avec lui à l'Opéra, comme nous avons tous accoutumé de faire, je surpris dans sa poche un papier qui contenait cette scandaleuse épigramme :

O Pergolèse inimitable,
Quand notre orchestre impitoyable
Te fait crier sous son lourd violon,
Je crois qu'au rebours de la fable
Marsyas écorche Apollon.

Ils sont comme cela deux ou trois dans l'orchestre qui s'avisent de blâmer

moitié goguenard que nous n'avions que faire de tant délibérer, et qu'il fallait hardiment la jouer tout de notre mieux: jugez de ce qu'il en serait arrivé si nous eussions eu la maladroite modestie de suivre cet avis, puisque tous nos soins, joints à nos grands talens pour laisser aux ouvrages que nous exécutons tout le mérite du plaisir qu'ils peuvent donner, ont eu peine à empêcher le public de sentir les beautés de la musique italienne livrée à nos archets. Nous avons donc écorché et cette musique et les oreilles des spectateurs avec une intrépidité sans exemple et capable de rebuter les plus déterminés bouffonnistes. Il est vrai que l'entreprise était hasardeuse, et que partout ailleurs la moitié de notre bande se serait fait mettre vingt fois au cachot; mais nous connaissons nos droits, et nous en usons : c'est le public, s'il se plaint, qui sera mis au cachot.

Non contens de cela, nous avons joint l'intrigue à l'ignorance et à la mauvaise volonté : nous n'avons pas oublié de dire autant de mal des acteurs que nous en faisions à leur musique; et le bruit du traitement qu'ils ont reçu de nous a opéré un très bon effet en dégoûtant de venir à Paris pour y recevoir des affronts tous les bons sujets que Bambini a tâché d'attirer. Réunis par un puissant intérêt commun et par le désir de venger la gloire de notre archet, il ne nous a pas été difficile d'écraser de pauvres étrangers qui, ignorant les mystères de la boutique, n'avaient d'autres protecteurs que leurs talens, d'autres partisans que les oreilles sensibles et équitables, ni d'autre cabale que le plaisir qu'ils s'efforçaient de faire aux spectateurs. Ils ne savaient pas, les bonnes gens, que ce plaisir même aggravait leur crime et accélérait leur punition. Ils sont prêts à la recevoir enfin, sans même qu'ils s'en doutent; car, pour qu'ils la sentent davantage, nous aurons la satisfaction de les voir congédiés brusquement, sans être avertis ni payés, et sans qu'ils aient eu le temps de chercher quelque asile où il leur soit permis de plaire impunément au public.

vos cabales, qui osent publiquement approuver la musique italienne, et qui, sans égard pour le corps, veulent se mêler de faire leur devoir et d'être honnêtes gens; mais nous comptons les faire bientôt déguerpir à force d'avanies, et nous ne voulons souffrir que des camarades qui fassent cause commune avec nous.

Nous espérons aussi, pour la consolation des vrais citoyens, et surtout des gens de goût qui fréquentent notre théâtre, que les comédiens français, délaissés de tout le monde et surchargés d'affronts, seront bientôt obligés à fermer le leur ; ce qui nous fera d'autant plus de plaisir que le Coin de la reine est composé de leurs plus ardens partisans, dignes admirateurs des farces de Corneille, Racine et Voltaire, ainsi que de celles des intermèdes. C'est ainsi que les étrangers, qui ont tous la grossièreté de rechercher la comédie française et l'opéra italien, ne trouvant plus à Paris que la comédie italienne et l'opéra français, monumens précieux du goût de la nation, cesseront d'y accourir avec tant d'empressement, ce qui sera un grand avantage pour le royaume, attendu qu'il y fera meilleur vivre, et que les loyers n'y seront plus si chers.

Tout ce que nous avons fait est quelque chose, et ce n'est pas encore assez. J'ai découvert un fait sur lequel il est bon que vous soyez tous prévenus, afin de concerter la conduite qu'il faut tenir en cette occasion : c'est que le sieur Bambini, encouragé par le succès de *la Bohémienne*, prépare un nouvel intermède qui pourrait bien paraître encore avant son départ. Je ne puis comprendre où diable il prend tant d'intermèdes, car nous assurions tous qu'il n'y en avait que trois ou quatre dans toute l'Italie. Je crois, pour moi, que ces maudits intermèdes tombent du ciel tout faits par les anges, exprès pour nous faire damner.

Il s'agit donc, messieurs, de nous bien réunir dans ce moment pour empêcher que celui-ci ne soit mis au théâtre, ou du moins pour l'y faire tomber avec éclat, surtout s'il est bon, afin que les bouffons s'en aillent chargés de la haine publique, et que tout Paris apprenne, par cet exemple, à craindre notre autorité et à respecter nos décisions. Dans cette vue, je me suis adroitement insinué chez le sieur Bambini, sous prétexte d'amitié; et comme le bon homme ne se défiait de rien, car il n'a pas seulement l'esprit de voir les tours que nous lui jouons, il m'a sans mystère montré son intermède. Le titre en est *l'Oiseleuse anglaise*, et l'auteur de la musique est un certain *Jommelli*. Or vous saurez que ce *Jommelli* est un de ces ignorans d'Italiens qui ne savent rien, et qui font, on ne sait comment, de la musique ravissante

que nous avons quelquefois beaucoup de peine à défigurer. Pour en méditer à loisir les moyens, j'ai examiné la partition avec autant de soin qu'il m'a été possible : malheureusement je ne suis pas, non plus que les autres, fort habile à déchiffrer, mais j'en ai vu suffisamment pour connaître que cette symphonie semble faite exprès pour favoriser nos projets; elle est fort coupée, fort variée, pleine de petits jours, de petites réponses de divers intrumens qui entrent les uns après les autres; en un mot, elle demande une précision singulière dans l'exécution. Jugez de la facilité que nous aurons à brouiller tout cela sans affectation, et d'un air tout-à-fait naturel : pour peu que nous voulions nous entendre, nous allons faire un charivari de tous les diables; cela sera délicieux. Voici donc un projet de règlement que nous avons médité avec nos illustres chefs, et entre autres avec M. l'Abbé et M. Caraffe, qui, en toute occasion, ont si bien mérité du bon parti et fait tant de mal à la bonne musique.

I. On ne suivra point en cette occasion la méthode ordinaire, employée avec succès dans les autres intermèdes: mais, avant que de mal parler de celui-ci, on attendra de le connaître dans les répétitions. Si la musique en est médiocre, nous en parlerons avec admiration; nous affecterons tous unanimement de l'élever jusqu'aux nues, afin qu'on attende des prodiges, et qu'on se trouve plus loin de compte à la première représentation. Si malheureusement la musique se trouve bonne, comme il n'y a que trop lieu de le craindre, nous en parlerons avec dédain, avec un mépris outré, comme de la plus misérable chose qui ait été faite; notre jugement séduira les sots, qui ne se rétractent jamais que quand ils ont eu raison, et le plus grand nombre sera pour nous.

II. Il faudra jouer de notre mieux aux répétitions pour disculper les chefs, à qui l'on reprocherait sans cela de n'avoir pas réitéré les répétitions jusqu'à ce que le tout allât bien. Ces répétitions ne seront pas pour cela à pure perte, car c'est là que nous concerterons entre nous les moyens d'être, aux représentations, le plus discordans qu'il sera possible.

III. L'accord se prendra, selon la règle, sur l'avis du premier violon, attendu qu'il est sourd.

IV. Les violons se distribueront en trois bandes, dont la première jouera un quart de ton trop haut, la deuxième un quart de ton trop bas, et la troisième jouera le plus juste qu'il lui sera possible. Cette cacophonie se pratiquera facilement, en haussant ou baissant subtilement le ton de l'instrument durant l'exécution. A l'égard des hautbois, il n'y a rien à leur dire, et d'eux-mêmes ils iront à souhait.

V. On en usera pour la mesure à peu près comme pour le ton : un tiers la suivra, un tiers l'anticipera, et un autre tiers ira après tous les autres. Dans toutes les entrées, les violons se garderont surtout d'être ensemble ; mais partant successivement, et les uns après les autres, ils feront des manières de petites fugues ou d'imitations qui produiront un très grand effet. A l'égard des violoncelles, ils sont exhortés d'imiter l'exemple édifiant de l'un d'entre eux, qui se pique avec une juste fierté de n'avoir jamais accompagné un intermède italien dans le ton, et de jouer toujours majeur quand le mode est mineur, et mineur quand il est majeur.

VI. On aura grand soin d'adoucir les *fort* et de renforcer les *doux*, principalement sous le chant; il faudra surtout racler à tour de bras quand la Tonelli chantera, car il est surtout d'une grande importance d'empêcher qu'elle ne soit entendue.

VII. Une autre précaution qu'il ne faut pas oublier, c'est de forcer les seconds autant qu'il sera possible, et d'adoucir les premiers, afin qu'on n'entende partout que la mélodie du second dessus. Il faudra aussi engager Durand à ne pas se donner la peine de copier les parties de quintes toutes les fois qu'elles sont à l'octave de la basse, afin que ce défaut de liaison entre les basses et les dessus rende l'harmonie plus sèche.

VIII. On recommande aux jeunes racleurs de ne pas manquer de prendre l'octave, de miauler sur le chevalet, et de doubler et défigurer leur partie, surtout lorsqu'ils ne pourront pas jouer le simple, afin de donner le change sur leur maladresse, de barbouiller toute la musique, et de montrer qu'ils sont au dessus des lois de tous les orchestres du monde.

IX. Comme le public pourrait à la fin s'impatienter de

tout ce charivari, si nous nous apercevons qu'il nous observe de trop près, il faudra changer de méthode pour prévenir les caquets : alors, tandis que trois ou quatre violons joueront comme ils savent, tous les autres se mettront à s'accorder durant les airs, et auront soin de racler de toute leur force et de faire un bruit de diable avec leurs cordes à vide, précisément dans les endroits les plus doux. Par ce moyen nous gâterons la plus belle musique sans qu'on ait rien à nous dire; car encore faut-il bien s'accorder. Que si l'on nous reprenait là dessus, nous aurions le plus beau prétexte du monde de jouer aussi faux qu'il nous plairait. Ainsi, soit qu'on nous permette d'accorder, soit qu'on nous en empêche, nous trouverons toujours le moyen de n'être jamais d'accord.

X. Nous continuerons de crier tous au scandale et à la profanation : nous nous plaindrons hautement qu'on déshonore le séjour des dieux par des bateleurs; nous tâcherons de prouver que nos acteurs ne sont pas des bateleurs comme les autres, attendu qu'ils chantent et gesticulent tout au plus, mais qu'ils ne jouent point; que la petite Tonelli se sert de ses bras pour faire son rôle avec une intelligence et une gentillesse ignominieuses; au lieu que l'illustre mademoiselle Chevalier ne se sert des siens que pour aider à l'effort de ses poumons, ce qui est beaucoup plus décent; qu'au surplus il n'y a que le talent qui déroge, et que nos acteurs n'ont jamais dérogé. Nous ferons voir aussi que la musique italienne déshonore notre théâtre, par la raison qu'une Académie royale de musique doit se soutenir avec la seule pompe de son titre et son privilége, et qu'il n'est pas de sa dignité d'avoir besoin pour cela de bonne musique.

XI. La plus essentielle précaution que nous avons à prendre en cette occasion est de tenir nos délibérations secrètes: de si grands intérêts ne doivent point être exposés aux yeux d'un vulgaire stupide, qui s'imagine follement que nous sommes payés pour le servir. Les spectateurs sont d'une telle arrogance, que, si cette lettre venait à se divulguer par l'indiscrétion de quelqu'un de vous, ils se croiraient en droit d'observer de plus près notre conduite, ce qui ne laisserait pas d'avoir son incommodité : car enfin, quelque su-

périeur qu'on puisse être au public, il n'est point agréable d'en essuyer les clabauderies.

Voilà, messieurs, quelques articles préliminaires sur lesquels il nous paraît convenable de se concerter d'avance : à l'égard des discours particuliers que nous tiendrons quand l'ouvrage en question sera en train, comme ils doivent être modifiés sur la manière dont on le recevra, il est à propos de réserver à ce temps-là d'en convenir. Chacun de nous, à quelques uns près, s'est jusqu'ici comporté si convenablement à l'intérêt commun, qu'il n'y a pas d'apparence que nul se démente là dessus au moment de couronner l'œuvre; et nous espérons que, si l'on nous reproche de manquer de talent, ce ne sera pas au moins de celui de bien cabaler.

C'est ainsi qu'après avoir expulsé avec ignominie toute cette engeance italienne, nous allons nous établir un tribunal [1] redoutable; bientôt le succès ou du moins la chute des pièces dépendra de nous seuls; les auteurs, saisis d'une juste crainte, viendront en tremblant rendre hommage à l'archet qui peut les écorcher; et d'une bande de misérables racleurs, pour laquelle on nous prend maintenant, nous deviendrons un jour les juges suprêmes de l'opéra français, et les arbitres souverains de la chaconne et du rigaudon.

J'ai l'honneur d'être avec un très profond respect, mes chers camarades, etc.

[1] Cette leçon est conforme à toutes les anciennes éditions. Dans l'édition en 22 volumes in-8°, publiée par M. Lefèvre, on lit : *Nous allons nous établir* UN *tribunal redoutable.*

EXAMEN

DE DEUX PRINCIPES

AVANCÉS PAR M. RAMEAU.

AVERTISSEMENT.

Je jetai cet écrit sur le papier en 1755, lorsque parut la brochure de M. RAMEAU, et après avoir déclaré publiquement, sur la grande querelle que j'avais eu à soutenir, que je ne répondrais plus à mes adversaires. Content même d'avoir fait note de mes observations sur l'écrit de M. RAMEAU, je ne les publiai point; et je ne les joins maintenant ici que parce qu'elles servent à l'éclaircissement de quelques articles de mon Dictionnaire, où la forme de l'ouvrage ne me permettait pas d'entrer dans de plus longues discussions.

EXAMEN
DE DEUX PRINCIPES
AVANCÉS PAR M. RAMEAU,
DANS SA BROCHURE INTITULÉE *ERREURS SUR LA MUSIQUE* DANS L'*ENCYCLOPÉDIE*.

C'est toujours avec plaisir que je vois paraître de nouveaux écrits de M. Rameau. De quelque manière qu'ils soient accueillis du public, ils sont précieux aux amateurs de l'art, et je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illustre artiste relève mes fautes, il m'instruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens; et comme, en renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne m'interdis point celles de pur amusement, je discuterai par occasion quelques points qu'il décide, bien sûr d'avoir toujours fait une chose utile, s'il en peut résulter de sa part de nouveaux éclaircissemens. C'est même entrer en cela dans les vues de ce grand musicien, qui dit qu'on ne peut contester les propositions qu'il avance, que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour : d'où je conclus qu'il est bon qu'on les conteste.

Je suis au reste fort éloigné de vouloir défendre mes articles de l'Encyclopédie : personne à la vérité n'en devrait être plus content que M. Rameau qui les attaque; mais personne au monde n'en est plus mécontent que moi. Cependant, quand on sera instruit du temps où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, et de l'impuissance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini; quand on saura de plus que je n'eus point la présomption de me proposer pour celui-ci, mais que ce fut, pour ainsi dire, une tâche imposée par l'amitié, on lira peut-être avec quelque indulgence des articles que j'eus à peine le temps d'écrire dans l'espace qui m'était donné pour les méditer, et que je n'aurais point entrepris si je n'avais consulté que le temps et mes forces.

Mais ceci est une justification envers le public, et pour un autre lieu. Revenons à M. Rameau, que j'ai beaucoup loué, et qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les lecteurs veulent bien jeter les yeux sur les articles qu'il attaque, tels que CHIFFRER, ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, etc.; s'ils distinguent les vrais éloges que l'équité mesure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde; enfin s'ils sont instruits du poids que les procédés de M. Rameau vis-à-vis de moi ajoutent à la justice que j'aime à lui rendre, j'espère qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'exposition de ses principes, ils seront contens au moins des hommages que j'ai rendus à l'auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écrit intitulé *Erreurs sur la musique* me paraît en effet fourmiller d'erreurs, et que je n'y vois rien de plus juste que le titre. Mais ces erreurs ne sont point dans les lumières de M. Rameau : elles n'ont leur source que dans son cœur : et quand la passion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que personne des bonnes règles de son art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes qui disparaîtront avec sa haine; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuse, et dont plusieurs en effet ne sauraient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu; c'est un défaut qu'il impute à mon ignorance, et dont je suis peu tenté de la justifier. J'avoue avec plaisir que, faute de choses savantes, je suis réduit à n'en dire que de raisonnables; et je n'envie à personne le profond savoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup, ce n'est point pour ma justification que j'écris; c'est pour le bien de la chose. Laissons toutes ces disputes personnelles qui ne font rien au progrès de l'art ni à l'instruction du public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux commençans qui veulent se faire un nom aux dépens des noms déjà connus, et qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais ce qu'on ne saurait examiner avec trop de soin, ce sont les principes de l'art même, dans lesquels la moindre erreur est une source d'égaremens, et où l'artiste ne peut se tromper en rien, que tous les efforts qu'il fait pour perfectionner l'art n'en éloignent la perfection.

Je remarque dans les erreurs sur la musique deux de ces principes importans. Le premier, qui a guidé M. Rameau dans tous ses écrits, et, qui pis est, dans toute sa musique, est que l'harmonie est l'unique fondement de l'art, que la mélodie en dérive, et que tous les grands effets de la musique naissent de la seule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. Rameau, et qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, est que cet *accompagnement représente le corps sonore.* J'examinerai séparément ces deux principes. Commençons par le premier et le plus important, dont la vérité ou la fausseté démontrée doit servir en quelque manière de base à tout l'art musical.

Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la résonnance du corps sonore; et il est certain que tout son est accompagné de trois autres sons harmoniques concomitans ou accessoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce majeure. En ce sens, l'harmonie est naturelle et inséparable de la mélodie et du chant, tel qu'il puisse être, puisque tout son porte avec lui son accord parfait. Mais, outre ces trois sons harmoniques, chaque son principal en donne beaucoup d'autres qui ne sont point harmoniques, et n'entrent point dans l'accord parfait. Telles sont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premières. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos sens, mais dont la résonnance est démontrée par induction, et n'est pas impossible à confirmer par expérience. L'art les a rejetées de l'harmonie, et voilà où il a commencé à substituer ses règles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois sons qui constituent l'accord parfait une prérogative particulière, parce qu'ils forment entre eux une sorte de proportion qu'il a plu aux anciens d'appeler harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul? Je dis que cette propriété se trouve dans des rapports de sons qui ne sont nullement harmoniques. Si les trois sons représentés par les chiffres $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, forment un accord consonnant, les trois sons représentés par ces autres chiffres $\frac{1}{11}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{1}$ sont de même en proportion harmonique, et ne forment qu'un

accord discordant. Vous pouvez diviser harmoniquement une tierce majeure, une tierce mineure, un ton majeur, un ton mineur, etc.; et jamais les sons donnés par ces divisions ne feront des accords consonnans. Ce n'est donc ni parce que les sons qui composent l'accord parfait résonnent avec le son principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entière, ni parce qu'ils sont en proportion harmonique, qu'ils ont été choisis exclusivement pour composer l'accord parfait, mais seulement parce que, dans l'ordre des intervalles, ils offrent les rapports les plus simples. Or, cette simplicité des rapports est une règle commune à l'harmonie et à la mélodie : règle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, jusqu'à rendre toute harmonie impraticable ; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, et ne lui est point naturellement subordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que sera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la dissonance, et les règles de la modulation ! A l'instant je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaisir même de l'oreille est l'ouvrage de l'habitude. Et de quel droit l'harmonie, qui ne peut se donner à elle-même un fondement naturel, voudrait-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût question d'harmonie et d'accords ?

Qu'une marche consonnante et régulière de basse fondamentale engendre des harmoniques qui procèdent diatoniquement et forment entre eux une sorte de chant, cela se connaît et peut s'admettre. On pourrait même renverser cette génération ; et comme, selon M. Rameau, chaque son n'a pas seulement la puissance d'ébranler ses aliquotes en dessus, mais ses multiples en dessous, le simple chant pourrait engendrer une sorte de basse, comme la basse engendre une sorte de chant ; et cette génération serait aussi naturelle que celle du mode mineur. Mais je voudrais demander à M. Rameau deux choses : l'une, si ces sons ainsi engendrés sont ce qu'il appelle de la mélodie ; et l'autre, si c'est ainsi qu'il trouve la sienne, ou s'il pense même que jamais personne en ait trouvé de cette manière. Puissions-nous préserver nos oreilles de toute musique dont l'auteur com-

mencera par établir une belle basse fondamentale, et, pour nous mener savamment de dissonance en dissonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entassera sans cesse accords sur accords, sans songer aux accens d'une mélodie simple, naturelle et passionnée, qui ne tire pas son expression des progressions de la basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix!

Non, ce n'est point là sans doute ce que M. Rameau veut qu'on fasse, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend seulement que l'harmonie guide l'artiste, sans qu'il y songe, dans l'invention de sa mélodie, et que, toutes les fois qu'il fait un beau chant, il suit une harmonie régulière : ce qui doit être vrai par la liaison que l'art a mise entre ces deux parties dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des sons, les règles du chant et l'accent musical; car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'est point absolue, mais relative au système harmonique, et à ce que, dans ce système, on estime plus que le chant.

Mais si la longue routine de nos successions harmoniques guide l'homme exercé et le compositeur de profession, quel fut le guide de ces ignorans qui n'avaient jamais entendu d'harmonie dans ces chants que la nature a dictés longtemps avant l'invention de l'art? Avaient-ils donc un sentiment d'harmonie antérieur à l'expérience? et si quelqu'un leur eût fait entendre la basse fondamentale de l'air qu'ils avaient composé, pense-t-on qu'aucun d'eux eût reconnu là son guide, et qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette basse et cet air?

Je dirai plus: à juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en restent, comme il est impossible d'ajuster sous ces airs une bonne basse fondamentale, il est impossible aussi que le sentiment de cette basse, d'autant plus régulière qu'elle est plus naturelle, leur ait suggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les transportait était excellente à leurs oreilles, et l'on ne peut douter que la nôtre ne leur eût paru d'une barbarie insupportable: donc ils en jugeaient sur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appelons consonnances parfaites; ils ont rejeté de

ce nombre les tierces et les sixtes. Pourquoi cela? c'est que, l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux ou du moins proscrit de la pratique, et leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étaient trop fortes d'un comma, et leurs tierces mineures trop faibles d'autant, et par conséquent leurs sixtes majeures et mineures altérées de même. Qu'on pense maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir et quels modes harmoniques on peut établir en bannissant les tierces et les sixtes du nombre des consonnances. Si les consonnances mêmes qu'ils admettaient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les eussent dû sentir ailleurs que dans la mélodie; ils les auraient, pour ainsi dire, sous-entendues au dessous de leurs chants; la consonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendraient; loin d'avoir eu moins de consonnances que nous, ils en auraient eu davantage; et, préoccupés, par exemple, de la basse tacite *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à l'intervalle mélodieux d'*ut* à *re*.

«Quoique l'auteur d'un chant, dit M. Rameau, ne con«naisse pas les sons fondamentaux dont ce chant dérive, il «ne puise pas moins dans cette source unique de toutes nos «productions en musique.» Cette doctrine est sans doute fort savante, car il m'est impossible de l'entendre. Tâchons, s'il se peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne savent pas la musique, et qui n'ont pas appris combien il est beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *medium* de leur voix; et son diapason ne s'étend pas communément jusqu'à pouvoir en entonner la basse fondamentale, quand même ils la sauraient. Ainsi, non seulement cet ignorant qui compose un air n'a nulle notion de la basse fondamentale de cet air; il est même également hors d'état et d'exécuter cette basse lui-même, et de la reconnaître lorsqu'un autre l'exécute. Mais cette basse fondamentale qui lui a suggéré son chant, et qui n'est ni dans son entendement, ni dans son organe, ni dans sa mémoire, où est-elle donc?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les sons fondamentaux les plus sensibles, comme, par

exemple, dans le ton d'*ut*, un *sol* sous un *re*, et un *ut* sous un *mi*. Puisqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceci rejeter son autorité. Mais quels sujets a-t-il pris pour cette épreuve? Des gens qui, sans savoir la musique, avaient cent fois entendu de l'harmonie et des accords; de sorte que l'impression des intervalles harmoniques et du progrès correspondant des parties dans les passages les plus fréquens était restée dans leur oreille, et se transmettait à leur voix sans même qu'ils s'en doutassent. Le jeu des racleurs de guinguettes suffit seul pour exercer le peuple des environs de Paris à l'intonation des tierces et des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences sur des hommes plus rustiques et dont l'oreille était juste; elles ne m'ont jamais rien donné de semblable. Ils n'ont entendu la basse qu'autant que je la leur soufflais; encore souvent ne pouvaient-ils la saisir : ils n'apercevaient jamais le moindre rapport entre deux sons différens entendus à la fois : cet ensemble même leur déplaisait toujours, quelque juste que fût l'intervalle; leur oreille était choquée d'une tierce comme la nôtre l'est d'une dissonance; et je puis assurer qu'il n'y en avait pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout aussi bien que la cadence parfaite, si l'unisson s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis et factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature; et c'est surtout en cette partie de la musique qu'il y a, comme dit très bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. J'avoue que ces observations, quoique justes, rendent, à Paris, les expériences difficiles, car les oreilles ne s'y préviennent guère moins vite que les esprits : mais c'est un inconvénient inséparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout*, et qui me semble à moi ne prouver rien, c'est l'intervalle des deux notes *ut fa* dièse, sous lequel appliquant différentes basses qui marquent différentes transitions harmoniques, il prétend montrer, par les diverses affections qui en naissent, que la force de ces affections dépend de l'harmonie et non du chant.

Comment M. Rameau a-t-il pu se laisser abuser par ses yeux, par ses préjugés, au point de prendre tous ces divers passages pour un même chant, parce que c'est le même intervalle apparent, sans songer qu'un intervalle ne doit être censé le même, et surtout en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode; ce qui n'a lieu dans aucun des passages qu'il cite? Ce sont bien sur le clavier les mêmes touches, et voilà ce qui trompe M. Rameau : mais ce sont réellement autant de mélodies différentes; car non seulement elles se présentent toutes à l'oreille sous des idées diverses, mais même leurs intervalles exacts diffèrent presque tous les uns des autres. Quel est le musicien qui dira qu'un triton et une fausse-quinte, une septième diminuée et une sixte majeure, une tierce mineure et une seconde superflue, forment la même mélodie, parce que les intervalles qui les donnent sont les mêmes sur le clavier? Comme si l'oreille n'appréciait pas toujours les intervalles selon leur justesse dans le mode, et ne corrigeait pas les erreurs du tempérament sur les rapports de la modulation! Quoique la basse détermine quelquefois avec plus de promptitude et d'énergie les changemens de ton, ces changemens ne laisseraient pourtant pas de se faire sans elle ; et je n'ai jamais prétendu que l'accompagnement fût inutile à la mélodie, mais seulement qu'il lui devait être subordonné. Quand tous ces passages de l'*ut* au *fa* dièse seraient exactement le même intervalle, employés dans leurs différentes places, ils n'en seraient pas moins autant de chants différens, étant pris ou supposés sur différentes cordes du mode, et composés de plus ou moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais seulement de la modulation, qui appartient incontestablement à la mélodie.

Nous ne parlons ici que de deux notes d'une durée indéterminée; mais deux notes d'une durée indéterminée ne suffisent pas pour constituer un chant, puisqu'elles ne marquent ni mode, ni phrase, ni commencement, ni fin. Qui est-ce qui peut imaginer un chant dépourvu de tout cela? A quoi pense M. Rameau de nous donner pour des accessoires de la mélodie la mesure, la différence du haut ou du bas, du doux ou du fort, du vite et du lent; tandis que toutes ces choses ne sont que la mélodie elle-même, et que, si on les

en séparait, elle n'existerait plus? La mélodie est un langage comme la parole : tout chant qui ne dit rien n'est rien, et celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accens semblables dans le discours; les brèves et les longues, les quantités semblables dans la prosodie; la mesure égale et constante, le rhythme et les pieds des vers; les doux et les fort, la voix remisse ou véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde assez froid, assez dépourvu de sentiment, pour dire ou lire des choses passionnées sans jamais adoucir ni renforcer la voix? M. Rameau, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la première de tout ce qui lui étant propre ne peut convenir à l'autre : il ne considère pas la mélodie comme un chant, mais comme un remplissage; il dit que ce remplissage naît de l'harmonie, et il a raison.

Qu'est-ce qu'une suite de sons indéterminés quant à la durée? Des sons isolés et dépourvus de tout effet commun, qu'on entend, qu'on saisit séparément les uns des autres, et qui, bien qu'engendrés par une succession harmonique, n'offrent aucun ensemble à l'oreille, et attendent, pour former une phrase et dire quelque chose, la liaison que la mesure leur donne. Qu'on présente au musicien une suite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entièrement différentes, seulement par les diverses manières de les scander, d'en combiner et varier les mouvemens; preuve invincible que c'est à la mesure qu'il appartient de fixer toute mélodie. Que si la diversité d'harmonie qu'on peut donner à ces suites varie aussi leurs effets, c'est qu'elle en fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles divers emplacemens dans l'échelle du mode; ce qui, comme je l'ai déjà dit, change entièrement les rapports des sons et le sens des phrases.

La raison pourquoi les anciens n'avaient point de musique purement instrumentale, c'est qu'ils n'avaient pas l'idée d'un chant sans mesure, ni d'une autre mesure que celle de la poésie; et la raison pourquoi les vers se chantaient toujours et jamais la prose, c'est que la prose n'avait que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avaient encore l'autre partie constitutive de la mélodie, savoir, le rhythme.

Jamais personne, pas même M. Rameau, n'a divisé la musique en mélodie, harmonie et mesure, mais en harmonie et mélodie; après quoi l'une et l'autre se considère par les sons et par les temps.

M. Rameau prétend que tout le charme, toute l'énergie de la musique est dans l'harmonie; que la mélodie n'y a qu'une part subordonnée, et ne donne à l'oreille qu'un léger et stérile agrément. Il faut l'entendre raisonner lui-même; ses preuves perdraient trop à être rendues par un autre que lui.

Tout chœur de musique, dit-il, *qui est lent, et dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessin, ni d'une mélodie qui puisse affecter d'elle-même; et ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou simplement vif et gai.* (Ce parallèle d'un chœur lent et d'un air vif et gai me paraît assez plaisant.) *L'un se rapporte directement à l'âme* (notez bien que c'est le grand chœur à quatre parties), *l'autre ne passe pas le canal de l'oreille.* (C'est le chant selon M. Rameau.) *J'en appelle encore à* l'Amour triomphe, *déjà cité plus d'une fois.* (Cela est vrai.) *Que l'on compare le plaisir qu'on éprouve à celui que cause un air, soit vocal, soit instrumental.* J'y consens. Qu'on me laisse choisir la voix et l'air sans me restreindre au seul mouvement vif et gai, car cela n'est pas juste, et que M. Rameau vienne de son côté avec son chœur *l'Amour triomphe*, et tout ce terrible appareil d'instrumens et de voix : il aura beau se choisir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit, et qui sont plus touchés d'un tambour que du rossignol, ils seront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire sentir que les sons les plus capables d'affecter l'âme ne sont point ceux d'un chœur de musique.

L'harmonie est une cause purement physique; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre : des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile; ils donneraient plutôt des vapeurs que des passions. Le plaisir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu de mélodie, est purement de sensation, et tournerait bientôt à l'ennui, si l'on n'avait soin de faire ce chœur très court, surtout lorsqu'on y met toutes les voix dans leur *medium*. Mais si les voix sont remisses et basses, il peut

affecter l'âme sans le secours de l'harmonie; car une voix remisse et lente est une expression naturelle de tristesse; un chœur à l'unisson pourrait faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainsi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux sens une impression agréable et rien de plus; mais les accens de la voix passent jusqu'à l'âme, car ils sont l'expression naturelle des passions, et, en les peignant, ils les excitent. C'est par eux que la musique devient oratoire, éloquente, imitative; ils en forment le langage; c'est par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentimens. La mélodie est dans la musique ce qu'est le dessin dans la peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les accords, que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie; c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la musique. En un mot, le seul physique de l'art se réduit à bien peu de chose, et l'harmonie ne passe pas au delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'âme qui semblent excités par la seule harmonie, comme l'ardeur des soldats par les instrumens militaires, c'est que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela, parce qu'il n'est question que d'une certaine agitation qui se transmet de l'oreille au cerveau, et que l'imagination, ébranlée ainsi, fait le reste; encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que du rhythme ou de la mesure, qui est une des parties constitutives de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-dessus.

Je ne suivrai point M. Rameau dans les exemples qu'il tire de ses ouvrages pour illustrer son principe. J'avoue qu'il ne lui est pas difficile de montrer par cette voie l'infériorité de la mélodie; mais j'ai parlé de la musique et non de sa musique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il se donne, je puis n'être pas de son avis sur tel ou tel morceau; et tous ces jugemens particuliers pour ou contre ne sont pas d'un grand avantage au progrès de l'art.

Après avoir établi, comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très faux généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. Rameau finit sa dissertation dans ces termes : *Ainsi, toute musique étant comprise dans*

l'harmonie, on en doit conclure que ce n'est qu'à cette seule harmonie qu'on doit comparer quelque science que ce soit. (Pag. 64.) J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuse conclusion.

Le second principe avancé par M. Rameau, et duquel il me reste à parler, est que *l'harmonie représente le corps sonore.* Il me reproche de n'avoir pas ajouté cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il est à croire que si je l'y eusse ajoutée il me l'eût reproché davantage, ou du moins avec plus de raison. Ce n'est pas sans répugnance que j'entre dans l'examen de cette addition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner ne soit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en distinguer, en ce que, si c'est une erreur, c'est au moins l'erreur d'un grand musicien qui s'égare à force de science. Mais ici je ne vois que des mots vides de sens, et je ne puis pas même supposer de la bonne foi dans l'auteur qui les ose donner au public comme un principe de l'art qu'il professe.

L'harmonie représente le corps sonore! Ce mot de *corps sonore* a un certain éclat scientifique; il annonce un physicien dans celui qui l'emploie : mais, en musique, que signifie-t-il? Le musicien ne considère pas le corps sonore en lui-même, il ne le considère qu'en action. Or, qu'est-ce que le corps sonore en action? c'est le son : l'harmonie représente donc le son. Mais l'harmonie accompagne le son : le son n'a donc pas besoin qu'on le représente, puisqu'il est là. Si ce galimatias paraît risible, ce n'est pas ma faute assurément.

Mais ce n'est peut-être pas le son mélodieux que l'harmonie représente; c'est la collection des sons harmoniques qui l'accompagnent. Mais ces sons ne sont que l'harmonie elle-même : l'harmonie représente donc l'harmonie, et l'accompagnement l'accompagnement.

Si l'harmonie ne représente ni le son mélodieux ni ses harmoniques, que représente-t-elle donc? Le son fondamental et ses harmoniques, dans lesquels est compris le son mélodieux. Le son fondamental et ses harmoniques sont donc ce que M. Rameau appelle le corps sonore. Soit; mais voyons.

Si l'harmonie doit représenter le corps sonore, la basse

ne doit jamais contenir que des sons fondamentaux; car, à chaque renversement, le corps sonore ne rend point sur la basse l'harmonie renversée du son fondamental, mais l'harmonie directe du son renversé qui est à la basse, et qui, dans le corps sonore, devient ainsi fondamentale. Que M. Rameau prenne la peine de répondre à cette seule objection, mais qu'il y réponde clairement, et je lui donne gain de cause.

Jamais le son fondamental ni ses harmoniques, pris pour le corps sonore, ne donnent d'accord mineur; jamais ils ne donnent la dissonance : je parle dans le système de M. Rameau. L'harmonie et l'accompagnement sont pleins de tout cela, principalement dans sa pratique : donc l'harmonie et l'accompagnement ne peuvent représenter le corps sonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la manière de raisonner de cet auteur et la mienne; car voici les premières conséquences que son principe admis par supposition me suggère.

Si l'accompagnement représente le corps sonore, il ne doit rendre que les sons rendus par le corps sonore : or, ces sons ne forment que des accords parfaits; pourquoi donc hérisser l'accompagnement de dissonances?

Selon M. Rameau, les sons concomitans rendus par le corps sonore se bornent à deux, savoir, la tierce majeure et la quinte. Si l'accompagnement représente le corps sonore, il faut donc le simplifier.

L'instrument dont on accompagne est un corps sonore lui-même, dont chaque son est toujours accompagné de ses harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement représente le corps sonore, on ne doit frapper que des unissons; car les harmoniques des harmoniques ne se trouvent point dans le corps sonore. En vérité, si ce principe que je combats m'était venu, et que je l'eusse trouvé solide, je m'en serais servi contre le système de M. Rameau, et je l'aurais cru renversé.

Mais donnons s'il se peut de la précision à ses idées; nous pourrons mieux en sentir la justesse ou la fausseté.

Pour concevoir son principe, il faut entendre que le corps sonore est représenté par la basse et son accompagnement, de façon que la basse fondamentale représente le

son générateur, et l'accompagnement ses productions harmoniques. Or, comme les sons harmoniques sont produits par la basse fondamentale, la basse fondamentale, à son tour, est produite par le concours des sons harmoniques. Ceci n'est pas un principe de système, c'est un fait d'expérience connu dans l'Italie depuis long-temps.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions sont requises dans l'accompagnement pour représenter exactement les productions harmoniques du corps sonore, et fournir par leur concours la basse fondamentale qui leur convient.

Il est évident que la première et la plus essentielle de ces conditions est de produire, à chaque accord, un son fondamental unique : car si vous produisez deux sons fondamentaux, vous représentez deux corps sonores au lieu d'un; et vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été observé par M. Serre.

Or, l'accord parfait, tierce majeure, est le seul qui ne donne qu'un son fondamental; tout autre accord le multiplie. Ceci n'a besoin de démonstration pour aucun théoricien; et je me contenterai d'un exemple si simple que, sans figure ni note, il puisse être entendu des lecteurs les moins versés en musique, pourvu que les termes leur en soient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce majeure produit pour son fondamental l'octave du son grave, et que la tierce mineure produit la dixième majeure; c'est-à-dire que cette tierce majeure *ut mi* vous donnera l'octave de l'*ut* pour son fondamental, et que cette tierce mineure *mi sol* vous donnera encore le même *ut* pour son fondamental. Ainsi, tout cet accord entier *ut mi sol* ne vous donne qu'un son fondamental; car la quinte *ut sol*, qui donne l'unisson de sa note grave, peut être censée en donner l'octave : ou bien, en descendant ce *sol* à son octave, l'accord est un à la dernière rigueur; car le son fondamental de la sixte majeure *sol mi* est à la quinte du grave, et le son fondamental de la quarte *sol ut* est encore à la quinte du grave. De cette manière, l'harmonie est bien ordonnée et représente exactement le corps sonore. Mais, au lieu de diviser harmoniquement la quinte en mettant la tierce ma-

jeure au grave et la mineure à l'aigu, transposons cet ordre en la divisant arithmétiquement; nous aurons cet accord parfait tierce mineure, *ut mi* bémol *sol*, et, prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord semblable, *la ut mi*.

Alors on trouve la dixième *fa* pour son fondamental de la tierce mineure *la ut*, et l'octave *ut* pour son fondamental de la tierce majeure *ut mi*. On ne saurait donc frapper cet accord complet sans produire à la fois deux sons fondamentaux. Il y a pis encore; c'est qu'aucun de ces deux sons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord et du mode, il nous faut une troisième basse *la* qui donne ce fondement. Alors il est manifeste que l'accompagnement ne peut représenter le corps sonore qu'en prenant seulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour basse engendrée sous la quinte *la mi*, *fa* sous la tierce mineure *la ut*, et *ut* sous la tierce majeure *ut mi*. Sitôt donc que vous ajouterez un troisième son, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux sons fondamentaux, et par conséquent la représentation du corps sonore disparaîtra.

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur doit s'entendre à plus forte raison de tout accord dissonant complet où les sons fondamentaux se multiplient par la composition de l'accord; et l'on ne doit pas oublier que tout cela n'est déduit que du principe même de M. Rameau, adopté par supposition. Si l'accompagnement devait représenter le corps sonore, combien donc ne devrait-on pas être circonspect dans le choix des sons et des dissonances, quoique régulières et bien sauvées! Voilà la première conséquence qu'il faudrait tirer de ce principe supposé vrai. La raison, l'oreille, l'expérience, la pratique de tous les peuples qui ont le plus de justesse et de sensibilité dans l'organe, tout suggérait cette conséquence à M. Rameau. Il en tire pourtant une toute contraire; et, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'artiste il ne devrait jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il fallait retrancher quelquefois des sons dans l'accompagnement, et un bien plus grand encore d'avoir compté la quinte parmi ces sons qu'il fallait retrancher dans l'occasion. « La quinte,

« dit-il, qui est l'arc-boutant de l'harmonie, et qu'on doit « par conséquent préférer partout où elle doit être employée. » A la bonne heure qu'on la préfère quand elle doit être employée; mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être; au contraire, c'est justement parce qu'elle est trop harmonieuse et sonore qu'il la faut souvent retrancher, surtout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne et ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage son attention entre les deux sons qui forment la quinte, ou ne la donne précisément à celui qui est étranger à la mélodie, et qu'on doit le moins écouter. L'ellipse n'a pas moins d'usage dans l'harmonie que dans la grammaire; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de se faire entendre suffisamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit, voudrait sonner la quinte dans chaque accord où elle entre, ferait une harmonie insupportable; et M. Rameau lui-même s'est bien gardé d'en user ainsi.

Pour revenir au clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange et barbare accompagnement prescrit par M. Rameau, qu'il le compare avec l'accompagnement simple et harmonieux des Italiens; et s'il refuse de juger par la raison, qu'il juge au moins par le sentiment entre eux et lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il fallût remplir tous les accords pour représenter le corps sonore, qu'il fallût employer toutes les dissonances qu'on peut employer? Comment a-t-il pu faire un crime à Corelli de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvaient entrer dans son accompagnement? Comment la plume ne lui tombait-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochait à ce grand harmoniste de n'avoir pas faite? Comment n'a-t-il pas senti que la confusion n'a jamais rien produit d'agréable; qu'une harmonie trop chargée est la mort de toute expression; et que c'est par cette raison que toute la musique sortie de son école n'est que du bruit sans effet? Comment ne se reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hérisser les basses françaises de ces forêts de chiffres qui font mal aux oreilles seulement à les voir? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois dans sa musique

n'a-t-elle pas désarmé sa main paternelle quand il les gâtait sur son clavecin?

Son système ne me paraît guère mieux fondé dans les principes de théorie que dans ceux de pratique. Toute sa génération harmonique se borne à des progressions d'accords parfaits majeurs; on n'y comprend plus rien sitôt qu'il s'agit du mode mineur et de la dissonance; et les vertus des nombres de Pythagore ne sont pas plus ténébreuses que les propriétés physiques qu'il prétend donner à de simples rapports.

M. Rameau dit que la résonnance d'une corde sonore met en mouvement une autre corde sonore triple ou quintuple de la première, et la fait frémir sensiblement dans sa totalité, quoiqu'elle ne résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit les calculs qui lui servent à la production de la dissonance et du mode mineur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, se divisant en ses aliquotes, les fasse vibrer et résonner chacune en particulier, de sorte que les vibrations plus fortes de la corde en produisent de plus faibles dans ses parties, ce phénomène se conçoit et n'a rien de contradictoire. Mais qu'une aliquote puisse émouvoir son tout en lui donnant des vibrations plus lentes, et conséquemment plus fortes [1]; qu'une force quelconque en produise une autre triple et une autre quintuple d'elle-même, c'est ce que l'observation dément et que la raison ne peut admettre. Si l'expérience de M. Rameau est vraie, il faut nécessairement que celle de M. Sauveur soit fausse. Car, si une corde résonnante fait vibrer son triple et son quintuple, il s'ensuit que les nœuds de M. Sauveur ne pouvaient exister, que sur la résonnance d'une partie la corde entière ne pouvait frémir, que les papiers blancs et rouges devaient également tomber, et qu'il faut rejeter sur ce fait le témoignage de toute l'Académie.

Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'est qu'une corde sonore qui vibre et ne résonne pas. Voici certainement une nouvelle physique. Ce ne sont donc plus les vibrations du corps sonore qui produisent le son, et nous n'avons qu'à chercher une autre cause.

[1] Ce qui rend les vibrations plus lentes c'est, ou plus de matière à mouvoir dans la corde, ou son plus grand écart de la ligne de repos.

Au reste, je n'accuse point ici M. Rameau de mauvaise foi; je conjecture même comment il a pu se tromper. Premièrement, dans une expérience fine et délicate, un homme à système voit souvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde se divisant en parties égales entre elles et la petite, on a vu frémir à la fois toutes ses parties, et l'on a pris cela pour le frémissement de la corde entière. On n'a point entendu le son; cela est encore fort naturel : au lieu du son de la corde entière qu'on attendait, on n'a eu que l'unisson de la plus petite partie, et on ne l'a pas distingué. Le fait important dont il fallait s'assurer, et dont dépendait tout le reste, était qu'il n'existait point de nœuds immobiles, et que, tandis qu'on n'entendait que le son d'une partie, on voyait frémir la corde dans la totalité; ce qui est faux.

Quand cette expérience serait vraie, les origines qu'en déduit M. Rameau ne seraient pas plus réelles : car l'harmonie ne consiste pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des sons qui en résultent; et si ces sons sont nuls, comment toutes les proportions du monde leur donneraient-elles une existence qu'ils n'ont pas?

Il est temps de m'arrêter. Voilà jusqu'où l'examen des erreurs de M. Rameau peut importer à la science harmonique. Le reste n'intéresse ni les lecteurs ni moi-même. Armé par le droit d'une juste défense, j'avais à combattre deux principes de cet auteur, dont l'un a produit toute la mauvaise musique dont son école inonde le public depuis nombre d'années; l'autre le mauvais accompagnement qu'on apprend par sa méthode. J'avais à montrer que son système harmonique est insuffisant, mal prouvé, fondé sur une fausse expérience. J'ai cru ces recherches intéressantes. J'ai dit mes raisons; M. Rameau a dit ou dira les siennes : le public nous jugera. Si je finis si tôt cet écrit, ce n'est pas que la matière me manque, mais j'en ai dit assez pour l'utilité de l'art et pour l'honneur de la vérité. Je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. Rameau. Tant qu'il m'attaque en artiste, je me fais un devoir de lui répondre, et discute avec lui volontiers les points contestés; sitôt que l'homme se montre et m'attaque personnellement, je n'ai plus rien à lui dire, et ne vois en lui que le musicien.

LETTRE

A M. BURNEY

SUR LA MUSIQUE,

AVEC FRAGMENS D'OBSERVATIONS

SUR L'ALCESTE ITALIEN

DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

AVERTISSEMENT.

Les deux pièces qui suivent ne sont que des fragmens d'un ouvrage que M. Rousseau n'acheva point. Il donna son manuscrit, presque indéchiffrable, à M. Prévost, de l'académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la copie qu'il en fit lui-même sous les yeux de M. Rousseau, qui la corrigea de sa main, et distribua ces fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévost, connu du public par une excellente traduction de l'ORESTE d'Euripide, a suppléé, dans les OBSERVATIONS SUR L'ALCESTE, quelques passages dont le sens était resté suspendu, et qui ne semblaient point se lier avec le reste du discours. Nous avons fait écrire ces passages en italique* : sans cette précaution, il aurait été difficile de les distinguer du texte de M. Rousseau.

Nota. Cet Avertissement est des éditeurs de Genève.

* Dans cette édition les passages en question sont indiqués par des guillemets.

LETTRE
A M. LE DOCTEUR BURNEY,

AUTEUR DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

Vous m'avez fait successivement, monsieur, plusieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun desquels méritait bien un remercîment exprès. La presque absolue impossibilité d'écrire m'a jusqu'ici empêché de remplir ce devoir; mais le premier volume de votre Histoire générale de la musique, en ranimant en moi un reste de zèle pour un art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de temps, de voyages et de dépenses, m'excite à vous en marquer ma reconnaissance, en m'entretenant quelque temps avec vous du sujet favori de vos recherches, qui doit immortaliser votre nom chez les vrais amateurs de ce bel art.

Si j'avais eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loisir, tandis qu'il me restait quelques idées encore fraîches, j'aurais pu tirer des vôtres bien des instructions dont le public pourra profiter, mais qui seront perdues pour moi, désormais privé de mémoire et hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins consigner ici sommairement quelques uns des points sur lesquels j'aurais désiré vous consulter, afin que les artistes ne soient pas privés des éclaircissemens qu'ils leur vaudront de votre part; et, laissant bavarder sur la musique en belles phrases ceux qui, sans en savoir faire, ne laissent pas d'étonner le public de leurs spéculations, je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une prise si commode aux oracles des beaux esprits, mais dont l'étude est seule utile aux véritables progrès de l'art.

1° Vous vous en êtes trop occupé, monsieur, pour n'avoir pas souvent remarqué combien notre manière d'écrire la musique est confuse, embrouillée, et souvent équivoque; ce qui est une des causes qui rendent son étude si longue

et si difficile. Frappé de ces inconvéniens, j'avais imaginé, il y a une quarantaine d'années, une manière de l'écrire par chiffres, moins volumineuse, plus simple, et, selon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet, en 1742, à l'academie des sciences, et je le proposai l'année suivante au public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre et simplifié l'expression des signes. Comme il n'y a dans l'échelle que sept notes diatoniques, je n'ai non plus que sept caractères pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en sont que les répliques, s'y présentent à leur degré, mais toujours sous le signe primitif. Les intervalles majeurs, mineurs, superflus et diminués ne s'y confondent jamais de position, comme dans la musique ordinaire; mais chacun a son caractère inhérent et propre, qui, sans égard à la position ni à la clef, se présente au premier coup d'œil. Je proscris le bécarre comme inutile : je n'ai jamais ni bémol ni dièse à la clef; enfin les accords, l'harmonie et l'enchaînement des modulations s'y montrent dans une partition avec une clarté qui ne laisse rien échapper à l'œil; de sorte que la succession en est aussi claire aux regards du lecteur que dans l'esprit du compositeur même.

Mais la partie la plus neuve et la plus utile de ce système, et celle cependant qu'on a le moins remarquée, est celle qui se rapporte aux valeurs des notes et à l'expression de la durée et des quantités dans le temps. C'est la grande simplicité de cette partie qui l'a empêchée de faire sensation. Je n'ai point de figures particulières pour les rondes, blanches, noires, croches, doubles croches, etc.; tout cela, ramené par la position seule à des aliquotes égales, présente à l'œil les divisions de la mesure et des temps, sans presque avoir besoin pour cela de signes propres. Le zéro seul suffit pour exprimer un silence quelconque; le point, après une note ou un zéro, marque tous les prolongemens possibles d'un silence ou d'un son. Il peut représenter toutes sortes de valeurs; ainsi les pauses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, quarts de soupir, etc., sont proscrits, ainsi que les diverses figures de notes. J'ai pris en tout le contrepied de la note ordinaire; elle représente les valeurs par

des figures, et les intervalles par des positions; moi, j'exprime les valeurs par la position seule, et les intervalles par des chiffres, etc.

Cette manière de noter n'a point été adoptée. Comment aurait-elle pu l'être? elle était nouvelle, et c'était moi qui la proposais. Mais ses défauts, que j'ai remarqués le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages sur l'autre, surtout pour la pratique de la composition, pour enseigner la musique à ceux qui ne la savent pas, et pour noter commodément, en petit volume, les airs qu'on entend et qu'on peut désirer de retenir. Je l'ai donc conservée pour mon usage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, et je l'emploie surtout à noter la basse sous un chant quelconque, parce que cette basse, écrite ainsi par une ligne de chiffres, m'épargne une portée, double mon espace, et fait que je suis obligé de tourner la moitié moins souvent.

2° En perfectionnant cette manière de noter, j'en ai trouvé une autre, avec laquelle je l'ai combinée, et dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raison, notés de droite à gauche. Cette direction des lignes est la plus ancienne, et elle est restée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la suivirent d'abord; ensuite ils imaginèrent d'écrire les lignes en sillons, c'est-à-dire alternativement de droite à gauche et de gauche à droite. Enfin la difficulté de lire et d'écrire dans les deux sens leur fit abandonner tout-à-fait l'ancienne direction, et ils écrivirent comme nous faisons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le saut que l'œil est forcé de faire de la fin de chaque ligne au commencement de la suivante, et du bas de chaque page au haut de celle qui suit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend insensible dans la lecture, se fait mieux sentir en lisant la musique, où, les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand saut à faire, et où la rapidité de ce saut fatigue à la longue, surtout dans les mouvemens vites; en sorte qu'il arrive quelquefois dans un concerto que le symphoniste se trompe de portée, et que l'exécution est arrêtée.

J'ai pensé qu'on pourrait remédier à cet inconvénient et rendre la musique plus commode et moins fatigante à lire, en renouvelant pour elle la méthode d'écrire par sillons, pratiquée par les anciens Grecs; et cela d'autant plus heureusement que cette méthode n'a pas pour la musique la même difficulté que pour l'écriture; car la note est également facile à lire dans les deux sens, et l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le plain-chant des Juifs comme vous l'avez noté, que s'il était noté de gauche à droite comme le nôtre. C'est un fait d'expérience que chacun peut vérifier sur le-champ, que qui chante à livre ouvert de gauche à droite chantera de même à livre ouvert de droite à gauche, sans s'y être aucunement préparé. Ainsi point d'embarras pour la pratique.

Pour m'assurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les objections, et lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette manière beaucoup de musique tant vocale qu'instrumentale, tant en parties séparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette constante règle, de disposer tellement la succession des lignes et des pages, que l'œil n'eût jamais de saut à faire ni de droite à gauche ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page suivante, même en tournant, du lieu même où finit la précédente; ce qui fait procéder alternativement la moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de mes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette manière d'écrire la musique; il suffit d'exécuter une sonate notée de cette façon pour les sentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une seule, et seulement pour la musique vocale; c'est la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes : et j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre que de s'exercer quelques jours à lire et écrire de cette façon, comme font les imprimeurs, habitude qui se contracte très promptement. Mais quand on ne voudroit pas vaincre ce léger obstacle pour les parties de chant, les avantages resteraient toujours tout entiers sans aucun inconvénient pour les parties instrumentales et pour toute espèce de symphonies; et certainement, dans l'exécution d'une sonate ou

d'un concerto, ces avantages sauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans et surtout à l'instrument principal.

3° Les deux façons de noter dont je viens de vous parler ayant chacune ses avantages, j'ai imaginé de les réunir dans une note combinée des deux, afin surtout d'épargner de la place et d'avoir à tourner moins souvent. Pour cela, je note en musique ordinaire, mais à la grecque, c'est-à-dire en sillons, les parties chantantes et obligées; et quant à la basse, qui procède ordinairement par notes plus simples et moins figurées, je la note de même en sillons, mais par chiffres, dans les entre-lignes qui séparent les portées. De cette manière chaque accolade a une portée de moins, qui est celle de la basse; et comme cette basse est écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au dessus du chant, au lieu de les mettre au dessous, ce qui est indifférent en soi, et empêche que les chiffres de la basse ne se confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette manière de noter épargne la moitié de la place.

4° Si j'avais été à portée de conférer avec vous avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'histoire de la musique ancienne, je vous aurais proposé, monsieur, d'y discuter quelques points concernant la musique des Grecs, desquels l'éclaircissement me paraît devoir jeter de grandes lumières sur la nature de cette musique, tant jugée et si peu connue; points qui néanmoins n'ont jamais excité de question chez nos érudits, parce qu'ils ne se sont pas même avisés d'y penser.

Je ne renouvelle point parmi ces questions celle qui regarde notre harmonie, demandant si elle a été connue et pratiquée des Grecs, parce que cette question me paraît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'art, et de ce qui nous reste sur cette matière dans les auteurs grecs; il faut laisser chamailler là dessus les érudits, et se contenter de rire. Vous avez mis sous l'air antique d'une ode de Pindare une fort bonne basse; mais je suis très sûr qu'il n'y avait pas une oreille grecque que cette basse n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oserais demander: 1° si la poésie grecque était susceptible d'être chantée de plusieurs manières, s'il était

possible de faire plusieurs airs différens sur les mêmes paroles, et s'il y a quelque exemple que cela ait été pratiqué; 2° quelle était la distinction caractéristique de la poésie lyrique, ou accompagnée, d'avec la poésie purement oratoire. Cette distinction ne consistait-elle que dans le mètre et dans le style, ou consistait-elle aussi dans le ton de la récitation? N'y avait-il rien de chanté dans la poésie qui n'était pas lyrique, et y avait-il quelque cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé sans aucune mélodie? Qu'est-ce que c'était proprement que la musique instrumentale des Grecs? Avaient-ils des symphonies proprement dites, composées sans aucunes paroles? Ils jouaient des airs qu'on ne chantait pas, je sais cela; mais n'y avait-il pas originairement des paroles sur tous ces airs? et y en avait-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être? Vous sentez que cette question serait bien ridicule si celui qui la fait croyait qu'ils eussent des accompagnemens semblables aux nôtres, qui eussent fait des parties différentes de la vocale; car, en pareil cas, ces accompagnemens auraient fait de la musique purement instrumentale. Il est vrai que leur note était différente pour les instrumens et pour les voix; mais cela n'empêchait pas, selon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore si ces questions sont superficielles; mais je sais qu'elles ne sont pas oiseuses. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres questions intéressantes, comme de savoir s'il n'y a qu'une musique, comme le prononcent magistralement nos docteurs, ou si peut-être, comme moi et quelques autres esprits vulgaires avons osé le penser, il y a essentiellement et nécessairement une musique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent et ne pouvant avoir de musique à elles, se servent comme elles peuvent de celle d'autrui, prétendant, à cause de cela, que ces musiques étrangères, qu'elles usurpent au préjudice de nos oreilles, ne sont à personne ou sont à tous; comme encore à l'éclaircissement de ce grand principe de *l'unité de mélodie*, suivi trop exactement par Pergolèse et par Léo pour n'avoir pas été connu d'eux; suivi très souvent encore, mais par instinct et sans le connaître, par les compositeurs italiens modernes; suivi très rarement

par hasard par quelques compositeurs allemands, mais ni connu par aucun compositeur français, ni suivi jamais dans aucune autre musique française que le seul *Devin du village*, et proposé par l'auteur de la *Lettre sur la musique française* et du *Dictionnaire de Musique*, sans avoir été ni compris ni suivi, ni peut-être lu par personne; principe dont la musique moderne s'écarte journellement de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel charivari, que, les oreilles ne pouvant plus la souffrir, les auteurs soient ramenés de force à ce principe si dédaigné, et à la marche de la nature.

Ceci, monsieur, me mènerait à des discussions techniques, qui vous ennuieraient peut-être par leur inutilité, et infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourrait se trouver par hasard dans mes vieilles rêveries musicales quelques bonnes idées, je m'étais proposé d'en jeter quelques unes dans les remarques que M. Gluck m'avait prié de faire sur son opéra italien d'*Alceste*; et j'avais commencé cette besogne quand il me retira son opéra, sans me demander mes remarques, qui n'étaient que commencées, et dont l'indéchiffrable brouillon n'était pas en état de lui être remis. J'ai imaginé de transcrire ici ce fragment dans cette occasion et de vous l'envoyer, afin que, si vous avez la fantaisie d'y jeter les yeux, mes informes idées sur la musique lyrique puissent vous en suggérer de meilleures, dont le public profitera dans votre histoire de la musique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni donner à ses membres épars la liaison nécessaire, parce que je n'ai plus l'opéra sur lequel il a été fait. Ainsi je me borne à transcrire ici ce qui est fait. Comme l'opéra d'*Alceste* a été imprimé à Vienne, je suppose qu'il peut aisément passer sous vos yeux; et au pis aller il peut se trouver par-ci par-là dans ce fragment quelque idée générale qu'on peut entendre sans exemple et sans application. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portais ci-devant dans cet extrait, c'est qu'ils ont été presque tous confirmés depuis lors par le public dans l'*Alceste* français que M. Gluck nous a donné cette année à l'Opéra, et où il a, avec raison, employé tant qu'il a pu la même musique de son *Alceste* italien,

FRAGMENS

D'OBSERVATIONS

SUR L'ALCESTE ITALIEN

DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

L'examen de l'opéra d'*Alceste* de M. Gluck est trop au dessus de mes forces, surtout dans l'état de dépérissement où sont depuis plusieurs années mes idées, ma mémoire, et toutes mes facultés, pour que j'eusse eu la présomption d'en faire de moi-même la pénible entreprise, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien; mais M. Gluck m'en a si fort pressé, que je n'ai pu lui refuser cette complaisance, quoique aussi fatigante pour moi qu'inutile pour lui. Je ne suis plus capable de donner l'attention nécessaire à un ouvrage aussi travaillé. Toutes mes observations peuvent être fausses et mal fondées; et loin de les lui donner pour des règles, je les soumets à son jugement, sans vouloir en aucune façon les défendre : mais quand je me serais trompé dans toutes, ce qui restera toujours réel et vrai, c'est le témoignage qu'elles rendent à M. Gluck de ma déférence pour ses désirs, et de mon estime pour ses ouvrages.

En considérant d'abord la marche totale de cette pièce, j'y trouve une espèce de contre-sens général, en ce que le premier acte est le plus fort de musique, et le dernier le plus foible; ce qui est directement contraire à la bonne gradation du drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte serait hors de place dans les suivans; mais les forces de la musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentimens, et dans la vivacité de tous les tableaux. Partout où l'intérêt est plus vif, la musique doit être plus animée, et ses ressources ne sont pas moindres dans les expressions brillantes et vives, que dans les gémissemens et les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du poète que du musicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout-à-fait disculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connais point d'opéra où les passions soient moins variées que dans l'*Alceste* : tout y roule presque sur deux seuls sentimens, l'affliction et l'effroi; et ces deux sentimens, toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations et dans les expressions, plus leur passage doit être prompt et rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les auditeurs; et, quand la mesure est passée, l'acteur a beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, et finit par s'impatienter.

Il résulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la pièce, s'attiédit au contraire jusqu'au dénouement, qui, n'en déplaise à Euripide lui-même, est froid, plat, et presque risible, à force de simplicité.

Si l'auteur du drame a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête, mal placée, et ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle est contraire à toute vraisemblance et à toute bienséance, tant à cause de la promptitude avec laquelle elle se prépare et s'exécute, qu'à cause de l'absence de la reine, dont on ne se met point en peine, jusqu'à ce que le roi s'avise à la fin d'y penser [1].

J'oserai dire que cet auteur, trop plein de son Euripide, n'a pas tiré de son sujet ce qu'il pouvait lui fournir pour soutenir l'intérêt, varier la scène, et donner au musicien de l'étoffe pour de nouveaux caractères de musique. Il fallait faire mourir Alceste au second acte, et employer tout le troisième à préparer, par un nouvel intérêt, sa résurrection, ce qui pouvait amener un coup de théâtre aussi admirable et frappant que ce froid retour est insipide. Mais, sans m'arrêter à ce que l'auteur du drame aurait dû faire, je reviens ici à la musique.

[1] J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête, et la rendre touchante et déchirante par sa gaîté même, une idée dont M. Gluck a profité dans son *Alceste* français.

Son auteur avait donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de passion, et à prévenir l'accablement qui devait en être l'effet. Quel était le premier, le plus grand moyen qui se présentait pour cela? C'était de suppléer à ce que n'avait pas fait l'auteur du drame, en graduant tellement sa marche, que la musique augmentât toujours de chaleur en avançant, et devînt enfin d'une véhémence qui transportât l'auditeur; et il fallait tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jeter l'oreille et le cœur dans l'épuisement.

C'est ce que M. Gluck me paraît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisième; qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant; et, dès les deux premières scènes du second acte, l'auteur, ayant épuisé toutes les forces de son art, ne peut plus dans la suite que soutenir faiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré.

L'objection se présente ici d'elle-même. C'était à l'auteur des paroles de renforcer, par une marche graduée, la chaleur et l'intérêt. Celui de la musique n'a pu rendre les affections de ses personnages que dans le même ordre et au même degré que le drame les lui présentait : il eût fait des contre-sens, s'il eût donné à ses expressions d'autres nuances que celles qu'exigeaient de lui les paroles qu'il avait à rendre. Voilà l'objection ; voici ma réponse. M. Gluck sentira bientôt qu'entre tous les musiciens de l'Europe elle n'est faite que pour lui seul.

Trois choses concourent à produire les grands effets de la musique dramatique, savoir, l'accent, l'harmonie, et le rhythme. L'accent est déterminé par le poète, et le musicien ne peut guère, sans faire de contre-sens, s'écarter en cela, ni pour le choix, ni pour la force, de la juste expression des paroles. Mais, quant au deux autres parties, qui ne sont pas de même inhérentes à la langue, il peut, jusqu'à certain point, les combiner à son gré, pour modifier et graduer l'intérêt, selon qu'il convient à la marche qu'il s'est prescrite. . . . .

. . . .

J'oserai même dire que le plaisir de l'oreille doit quel-

quefois l'emporter sur la vérité de l'expression; car la musique ne saurait aller au cœur que par le charme de la mélodie; et s'il n'était question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffirait seul, et la musique, devenue inutile, serait plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le compositeur, trop plein de son expression, doit éviter soigneusement. Il y a dans tous les bons opéras, et surtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la musique, et qui ne donneraient qu'une émotion médiocre ou nulle dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être.

. . . .

Il suit de là que, sans altérer la vérité de l'expression, le musicien qui module long-temps dans les mêmes tons, et n'en change que rarement, est maître d'en varier les nuances par la combinaison des deux parties accessoires qu'il y fait concourir, savoir, l'harmonie et le rhythme. Parlons d'abord de la première. J'en distingue de trois espèces : l'harmonie diatonique, la plus simple des trois, et peut-être la seule naturelle; l'harmonie chromatique, qui consiste en de continuels changemens de tons par des successions fondamentales de quintes; et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui consiste en des entrelacemens d'accords superflus et diminués, à la faveur desquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entre eux : on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, et l'âme d'idées rapides et vives, capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'est nulle part déplacée, elle est propre à tous les caractères; à l'aide du rhythme et de la mélodie, elle peut suffire à toutes les expressions : elle est nécessaire aux deux autres harmonies, et toute musique où elle n'entrerait point ne pourrait jamais être qu'une musique détestable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique; mais elle peut fort bien s'en passer, et rendre, quoique à son défaut peut-être plus faiblement, les expressions les plus pathétiques. Ainsi, par la succession ménagée de ces trois harmonies, le musicien peut graduer et renforcer les sentimens de même genre que le poëte a soutenus trop long-temps au même degré d'énergie.

Il a pour cela une seconde ressource dans la mélodie, et surtout dans sa cadence diversement scandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vitesse et de lenteur, les mesures contractées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur et de rapidité, tout cela peut de même se graduer pour soutenir et ranimer l'intérêt et l'attention. Enfin l'on a le plus ou moins de bruit et d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les silences de l'orchestre, dont le perpétuel fracas serait accablant pour l'oreille, quelque beaux qu'en pussent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi consiste la plus grande force de la musique, il demande un grand art pour être heureusement traité dans la vocale. J'ai dit, et je le crois, que les tragédies grecques étaient de vrais opéras. La langue grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avait par elle-même un accent mélodieux; il ne fallait qu'y joindre le rhythme pour rendre la déclamation musicale : ainsi, non seulement les tragédies, mais toutes les poésies étaient nécessairement chantées. Les poètes disaient avec raison, *je chante*, au commencement de leurs poèmes, formule que les nôtres ont très ridiculement conservée; mais nos langues modernes, production des peuples barbares, n'étant point naturellement musicales, pas même l'italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la musique, prendre de grandes précautions pour rendre cette union supportable, et pour la rendre assez naturelle dans la musique imitative pour faire illusion au théâtre. Mais, de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à persuader à l'auditeur que le chant qu'il entend n'est que de la parole; et si l'on y pouvait parvenir, ce ne serait jamais qu'en fortifiant une des grandes puissances de la musique, qui est le rhythme musical, bien différent pour nous du rhythme poétique, et qui ne peut même s'associer avec lui que très rarement et très imparfaitement.

C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. C'est d'une bonne solution de ce problème que dépend toute la théorie de la musique dramatique. L'instinct seul a conduit, sur ce point, les Italiens dans la pratique aussi bien qu'il était possible; et les défauts

énormes de leurs opéras ne viennent pas d'un mauvais genre de musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation : cette force est indépendante de toute musique, et, avec cet accent seul, on peut faire entendre une bonne tragédie, mais non pas un bon opéra. Sitôt que la musique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille. Si elle n'y déploie toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisait accompagner un orateur par des instrumens; mais en y mêlant ses richesses, il faut pourtant que ce soit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuisement où jetterait bientôt nos organes une longue action toute en musique.

De ces principes il suit qu'il faut varier dans un drame l'application de la musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue et le rhythme poétique, et tantôt en faisant dominer la musique à son tour, et prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme musical, pour frapper l'oreille et toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puisse résister. Voilà les raisons de la division d'un opéra en récitatif simple, récitatif obligé, et airs.

Quand le discours, rapide dans sa marche, doit être simplement débité, c'est le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation; et, quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux, en s'attachant fidèlement à la prosodie, au rhythme poétique, et aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours. Voilà le récitatif simple, et ce récitatif doit être aussi près de la simple parole qu'il est possible; il ne doit tenir à la musique que parce que la musique est la langue de l'opéra, et que parler et chanter alternativement, comme on fait ici dans les opéras-comiques, c'est s'énoncer successivement dans deux langues différentes; ce qui rend toujours choquant et ridicule le passage de l'une à l'autre, et qu'il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne on change de voix pour dire une chanson. L'accompagnement de la basse est nécessaire

dans le récitatif simple, non seulement pour soutenir et guider l'acteur, mais aussi pour déterminer l'espèce des intervalles, et marquer avec précision les entrelacemens de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif; mais loin qu'il soit nécessaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrais au contraire qu'il ne se fît point remarquer, et qu'il produisît son effet sans qu'on y fît aucune attention. Ainsi je crois que les autres instrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne serait que pour laisser reposer tant les oreilles des auditeurs que l'orchestre qu'on doit tout-à-fait oublier, et dont les rentrées bien ménagées font par là un plus grand effet; au lieu que, quand la symphonie règne tout le long de la pièce, elle a beau commencer par plaire, elle finit par accabler. Le récitatif ennuie sur les théâtres d'Italie, non seulement parce qu'il est trop long, mais parce qu'il est mal chanté et plus mal placé. Des scènes vives, intéressantes, comme doivent toujours être celles d'un opéra, rendues avec chaleur, avec vérité, et soutenues d'un jeu naturel et animé, ne peuvent manquer d'émouvoir et de plaire, à la faveur de l'illusion: mais débitées froidement et platement par des castrats, comme des leçons d'écolier, elles ennuieront sans doute, et surtout quand elles seront trop longues; mais ce ne sera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant et plus passionné, prend un caractère plus touchant, on peut y placer avec succès un simple accompagnement de notes tenues, qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceur à l'expression. C'est le simple récitatif accompagné, qui, revenant par intervalles rares et bien choisis, contraste avec la sécheresse du récitatif nu, et produit un très bon effet.

Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentimens qui ne trouvent point de termes suffisans pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à

sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rhythme musical qui ne s'y prête point du tout, affaibliraient, énerveraient toute l'expression en s'y mêlant; cependant ce rhythme et cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces espèces de forces? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé : donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles; et ces réticences bien placées, bien ménagées, et remplies d'un côté par la voix de l'orchestre, et d'un autre par le jeu muet d'un acteur qui sent et ce qu'il dit et ce qu'il ne peut dire; ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui même de la déclamation, et l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force. Il n'y a point de bon acteur qui dans ces momens violens ne fasse de longues pauses; et ces pauses, remplies d'une expression analogue par une ritournelle mélodieuse et bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéressantes que lorsqu'il y règne un silence absolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé bien placé et bien traité.

Persuadé que la langue française, destituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame, «dans lequel «les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, «se font entendre successivement, et où la phrase parlée est «en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase mu«sicale. La scène de Pygmalion est un exemple de ce genre «de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfec«tionnant cette méthode on réunirait le double avantage de «soulager l'acteur par de fréquens repos, et d'offrir au «spectateur français l'espèce de mélodrame le plus conve«nable à sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec «l'art musical ne produira qu'imparfaitement tous les effets «du vrai récitatif, et les oreilles délicates s'apercevront tou«jours désagréablement du contraste qui règne entre le

« langage de l'acteur et celui de l'orchestre qui l'accompagne;
« mais un acteur sensible et intelligent, en rapprochant le
« ton de sa voix et l'accent de sa déclamation de ce qu'ex-
« prime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec
« tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances.
« Ainsi cette espèce d'ouvrage pourrait constituer un genre
« moyen entre la simple déclamation et le véritable mélo-
« drame, dont il n'atteindra jamais la beauté. Au reste,
« quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne sont pas
« insurmontables ; l'auteur du *Dictionnaire de Musique*[1] a
« invité les compositeurs français à faire de nouveaux essais,
« et à introduire dans leurs opéras le récitatif obligé, qui,
« lorsqu'on l'emploie à propos, produit les plus grands
« effets. »

D'où naît le charme du récitatif obligé? qu'est-ce qui fait son énergie? L'accent oratoire et pathétique de l'acteur produirait-il seul autant d'effet? non, sans doute. Mais les traits alternatifs de symphonie, réveillant et soutenant le sentiment de la mesure, que le seul récitatif laisserait éteindre, joignent à l'expression purement déclamatoire toute celle du rhythme musical qui la renforce. Je distingue ici le rhythme et la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très différentes : la mesure n'est qu'un retour périodique de temps égaux; le rhythme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes temps, appropriée aux expressions qu'on veut rendre et aux passions qu'on veut exciter. Il peut y avoir mesure sans rhythme, mais il n'y a point de rhythme sans mesure... « C'est en ap-
« profondissant cette partie de son art, que le compositeur
« donne l'essor à son génie; toute la science des accords ne
« peut suffire à ses besoins. »

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les musiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille et n'imitant rien, ne peut avoir que de très faibles effets. Quand elle entre avec succès dans la musique imitative, ce n'est jamais qu'en représentant, déterminant et renforçant les accens mélodieux, qui par eux-mêmes ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l'ac-

[1] *Dictionnaire de Musique*, article *Récitatif obligé*.

compagnement. Des intervalles absolus n'ont aucun caractère par eux-mêmes ; une seconde superflue et une tierce mineure, une septième mineure et une sixte superflue, une fausse quinte et un triton, sont le même intervalle, et ne prennent les affections qui les déterminent que par leur place dans la modulation ; et c'est à l'accompagnement de leur fixer cette place, qui resterait souvent équivoque par le seul chant. Voilà quel est l'usage et l'effet de l'harmonie dans la musique imitative et théâtrale. C'est par les accens de la mélodie, c'est par la cadence du rhythme, que la musique, imitant les inflexions que donnent les passions à la voix humaine, peut pénétrer jusqu'au cœur et l'émouvoir par des sentimens ; au lieu que la seule harmonie, n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaisir de sensation. De simples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux ; mais ni les uns ni les autres ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns ni les autres n'imitent rien, si le dessin ne vient animer les couleurs, et si la mélodie ne vient animer les accords. Mais, au contraire, le dessin par lui-même peut, sans coloris, nous représenter des objets attendrissans ; et la mélodie imitative peut de même nous émouvoir seule sans le secours des accords. . . . .

. . . .

Voilà ce qui rend toute la musique française si languissante et si fade, parce que dans leurs froides scènes, pleins de leurs sots préjugés et de leur science, qui, dans le fond, n'est qu'une ignorance véritable, puisqu'ils ne savent pas en quoi consistent les plus grandes beautés de leur art, les compositeurs français ne cherchent que dans les accords les grands effets dont l'énergie n'est que dans le rhythme. M. Gluck sait mieux que moi que le rhythme sans harmonie agit bien plus puissamment sur l'âme que l'harmonie sans rhythme, lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotone, ne laisse pas de produire de si grandes émotions, parce qu'il sent et qu'il emploie avec un art profond tous les prestiges de la mesure et de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop se prévenir pour la déclamation, et à penser toujours qu'un des défauts de la musique purement déclamatoire est de perdre une partie des ressources du rhythme,

dont la plus grande force est dans les airs. . . . .

. . . .

« J'ai rempli la partie la moins pénible de la tâche que je « me suis imposée : une observation générale sur la marche « de l'opéra d'Alceste m'a conduit à traiter cette question « vraiment intéressante : Quelle est la liberté qu'on doit « accorder au musicien qui travaille sur un poème dont il « n'est pas l'auteur? J'ai distingué les trois parties de la mu- « sique imitative ; et, en convenant que l'accent est déter- « miné par le poète, j'ai fait voir que l'harmonie, et surtout « le rhythme, offraient au musicien des ressources dont il « devait profiter. »

Il faut entrer dans les détails : c'est une grande fatigue pour moi de suivre des partitions un peu chargées ; celle d'*Alceste* l'est beaucoup, et de plus très embrouillée, pleine de fausses clefs, de fausses notes, de parties entassées confusément. . . . .

. . . .

En examinant le drame d'*Alceste*, et la manière dont M. Gluck s'est cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la représentation supportable : non que ce drame, écrit sur le plan des tragédies grecques, ne brille de solides beautés, non que la musique n'en soit admirable, mais par les difficultés qu'il a fallu vaincre dans une si grande uniformité de caractères et d'expression, pour prévenir l'accablement et l'ennui, et soutenir jusqu'au bout l'intérêt et l'attention. . . . .

. . . .

L'ouverture, d'un seul morceau, d'une belle et simple ordonnance, y est bien et régulièrement dessinée : l'auteur a eu l'intention d'y préparer les spectateurs à la tristesse où il allait les plonger dès le commencement du premier acte et dans tout le cours de la pièce, et pour cela il a modulé son ouverture presque tout entière en mode mineur, et même avec affectation, puisqu'il n'y a, dans tout ce morceau, qui est assez long, que la première accolade de la page 4, et la première accolade relative de la page 9, qui soient en majeur. Il a d'ailleurs affecté les dissonances superflues et diminuées, et des sons soutenus et forcés dans le haut, pour exprimer les gémissemens et les plaintes.

Tout cela est bon et bien entendu en soi, puisque l'ouverture ne doit être employée qu'à disposer le cœur du spectateur au genre d'intérêt par lequel on va l'émouvoir. Mais il en résulte trois inconvéniens : le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu sonore pour une ouverture destinée à éveiller le spectateur, en remplissant son oreille et le préparant à l'attention; l'autre, d'anticiper sur ce même genre d'harmonie qu'on sera forcé d'employer si long-temps, et qu'il faut par conséquent ménager très sobrement pour prévenir la satiété; et le troisième, d'anticiper aussi sur l'ordre des temps, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'est pas encore sur la scène, et qu'y va seulement faire naître l'annonce du héraut public: et je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde ce qui est à venir comme déjà passé. Pour remédier à tout cela, j'aurais imaginé de composer l'ouverture de deux morceaux de caractères différens, mais tous deux traités dans une harmonie sonore et consonnante : le premier, portant dans les cœurs le sentiment d'une douce et tendre gaîté, eût représenté la félicité du règne d'Admète et les charmes de l'union conjugale; le second, dans une mesure plus coupée, et par des mouvemens plus vifs et un phrasé plus interrompu, eût exprimé l'inquiétude du peuple sur la maladie d'Admète, et eût servi d'introduction très naturelle au début de la pièce et à l'annonce du crieur.........................

....

Page 12. Après les deux mots qui suivent ce mot *Udite*, je ferais cesser l'accompagnement jusqu'à la fin du récitatif. Cela exprimerait mieux le silence du peuple écoutant le crieur; et les spectateurs, curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas besoin de cet accompagnement; la basse suffit toute seule, et l'entrée du chœur qui suit en ferait plus d'effet encore. Ce chœur alternatif avec les petits solo d'Évandre et d'Ismène me paraît un très beau début et d'un bon caractère. La ritournelle de quatre mesures qui s'y reprend plusieurs fois est triste sans être sombre, et d'une simplicité exquise. Tout ce chœur serait d'un très bon ton, s'il ne s'y mêlait souvent, et dès la seconde mesure, des expressions trop pathétiques. Je n'aime guère non plus le coup de tonnerre de la page 14; c'est un trait joué sur le

mot, et qui me paraît déplacé : mais j'aime fort la manière dont le même chœur, repris page 34, s'anime ensuite à l'idée du malheur prêt à le foudroyer.................

....

E vuoi morire, o misera. Cette lugubre psalmodie est d'une simplicité sublime, et doit produire un grand effet. Mais la même tenue, répétée de la même manière sur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paraît froide et presque plate. Il est naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle plusieurs fois de suite à la même personne : si l'on eût donc fait monter la seconde fois cette même psalmodie seulement d'un semi-ton sur *dis*, c'est-à-dire sur *mi* bémol, cela eût pu suffire pour la rendre plus naturelle et même plus énergique : mais je crois qu'il fallait un peu la varier de quelque manière. Au reste, il y a dans la huitième et dans la dixième mesure un triton qui n'est ni ne peut être sauvé, quoiqu'il paraisse l'être la deuxième fois par le second violon; cela produit une succession d'accords qui n'ont pas un bon fondement et sont contre les règles. Je sais qu'on peut tout faire sur une tenue, surtout en pareil cas; et ce n'est pas que je désapprouve le passage, quoique j'en marque l'irrégularité..........................

....

(*Fin d'une observation sur le chœur* Fuggiamo, *dont le commencement est perdu.*)

Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de consternation, qui, pour ainsi dire, doit être honteuse et clandestine, plutôt qu'éclatante et rapide. Si l'auteur eût voulu faire de la fin de ce chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réussir..

....

Après le chœur *Fuggiamo*, j'aurais fait taire entièrement tout l'orchestre, et déclamer le récitatif *Ove son* avec la simple basse. Mais immédiatement après ces mots, *V'è chi t'ama a tal segno*, j'aurais fait commencer un récitatif obligé par une symphonie noble, éclatante, sublime, qui annonçât dignement le parti que va prendre Alceste, qui disposât l'auditeur à sentir toute l'énergie de ces mots, *Ah! vi son io*, trop peu annoncés par les deux mesures qui précèdent.

Cette symphonie aurait offert l'image de ces deux vers, *Chi tolle alla mia mente luminare, si mostra;* la grande idée eût été soutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurais traité l'air qui suit, *Ombre, larve,* sur deux mouvemens contrastés, savoir, un allegro sombre et terrible jusqu'à ces mots, *Non voglio pietà,* et un adagio ou largo plein de tristesse et de douceur sur ceux-ci, *Se vi tolgo l'amato consorte.* M. Gluck, qui n'aime pas les rondeaux, me permettra de lui dire que c'était ici le cas d'en employer un bien heureusement, en faisant du reste de ce monologue la seconde partie de l'air, et reprenant seulement l'allegro pour finir.....................................
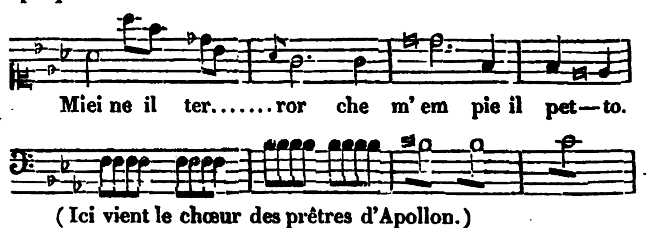
....

L'air *Eterni Dei* me paraît d'une grande beauté : j'aurais désiré seulement qu'on n'eût pas été obligé d'en varier les expressions par des mesures différentes. Deux, quand elles sont nécessaires, peuvent former des contrastes agréables; mais trois, c'est trop, et cela rompt l'unité. Les oppositions sont bien plus belles et font plus d'effet quand elles se font sans changer de mesure, et par les seules combinaisons de valeur et de quantité. La raison pourquoi il vaut mieux contraster sur le même mouvement que d'en changer, est que, pour produire l'illusion et l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il est possible, et qu'aussitôt qu'on change le mouvement, l'art se décèle et se fait sentir. Par la même raison je voudrois que, dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il est possible; qu'on se contentât autant qu'on pourrait des deux seules cadences, principale et dominante, et qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phrasé et dans les combinaisons mélodieuses que dans une harmonie recherchée et des changemens de ton..........

....

L'air *Io non chiedo, eterni Dei,* est, surtout dans son commencement, d'un chant exquis, comme sont presque tous ceux du même auteur. Mais où est dans cet air l'unité de dessin, de tableau, de caractère? Ce n'est point là, ce me semble, un air, mais une suite de plusieurs airs. Les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mère; ce n'est pas ce que je désapprouve : mais on y change fréquemment de mesure, non pour contraster et alterner les deux parties d'un même

motif, mais pour passer successivement par des chants absolument différens. On ne saurait montrer dans ce morceau aucun dessin commun qui le lie et le fasse un : cependant c'est ce qui me paraît nécessaire pour constituer véritablement un air. L'auteur, après avoir modulé dans plusieurs tons, se croit néanmoins obligé de finir en *E la fa*, comme il a commencé. Il sent donc bien lui-même que le tout doit être traité sur le même dessin, et former unité. Cependant je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allegro *Non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau ; ce qui ne me paraît pas suffisant pour faire liaison entre tous les membres dont il est composé. J'avoue que le premier changement de mesure rend admirablement le sens et la ponctuation des paroles : mais il n'en est pas moins vrai qu'on pouvait y parvenir aussi sans en changer ; qu'en général ces changemens de mesure dans un même air doivent faire contraste et changer aussi le mouvement ; et qu'enfin celui-ci amène deux fois de suite cadence sur la même dominante, sorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il se peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la dernière mesure de la page 27 me paraît d'une expression bien faible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait sur la basse, et la tierce mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languissant. J'aurais mieux aimé rendre le chant un peu plus animé, et substituer la sixte à la quinte, à peu près de la manière suivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propose seulement pour mieux expliquer mon idée.



(Ici vient le chœur des prêtres d'Apollon.)

Le seul reproche que j'aie à faire à ce récitatif, est qu'il est trop beau ; mais, dans la place où il est, ce reproche en

est un. Si l'auteur commence dès à présent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les situations déchirantes qui doivent suivre? Ce récitatif doit être touchant et pathétique, je le sais bien, mais non pas, ce me semble, à un si haut degré; parce qu'à mesure qu'on avance il faut se ménager des coups de force pour réveiller l'auditeur quand il commence à se lasser même des belles choses: cette gradation me paraît absolument nécessaire dans un opéra.

(Page 55.) Le récitatif du grand-prêtre est un bel exemple de l'effet du récitatif obligé: on ne peut mieux annoncer l'oracle et la majesté de celui qui va le rendre. La seule chose que j'y désirerais serait une annonce qui fût plus brillante que terrible; car il me semble qu'Apollon ne doit ni paraître ni parler comme Jupiter. Par la même raison, je ne voudrais pas donner à ce dieu, qu'on nous représente sous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de basse-taille.......................................

(Page 39.) Dilegua il nero turbine
Che freme al trono intorno,
O faretrato Apolline,
Col chiaro tuo splendor.

Tout ce chœur en rondeau pourrait être mieux: ces quatre vers doivent être d'abord chantés par le grand-prêtre, puis répétés entiers par le chœur, sans en excepter les deux derniers que l'auteur fait dire seul au grand-prêtre. Au contraire, le grand-prêtre doit dire seul les vers suivans:

Sai che, ed ramingo, esule,
T'accolse Admetto un di,
Che dell' Anfriso al margine
Tu fosti il suo pastor.

Et le chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit pas répéter non plus que le grand-prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve aussi que la réponse des deux premières mesures en espèce d'imitation n'a pas assez de gravité: j'aimerais mieux que tout le chœur fût syllabique.

Au reste, j'ai remarqué avec grand plaisir la manière également agréable, simple et savante dont l'auteur passe du ton de la médiante à celui de la septième note du ton

dans les trois dernières mesures de la page 39..........

....

et, après y avoir séjourné assez long-temps, revient par une marche analogue à son ton principal, en repassant derechef par la médiante dans la 2ᵉ, 3ᵉ et 4ᵉ mesure de la page 43: mais ce que je n'ai pas trouvé si simple à beaucoup près, c'est le récitatif *Nume eterno*, page 52..................

....

Je ne parlerai point de l'air de danse de la page 17, ni de tous ceux de cet ouvrage. J'ai dit, dans mon article *Opéra*, ce que je pensais des ballets coupant les pièces et suspendant la marche de l'intérêt; je n'ai pas changé de sentiment depuis lors sur cet article, mais il est très possible que je me trompe....................................

....

Je ne voudrais point d'accompagnement que la basse au récitatif d'Évandre, pages 20, 21 et 22..................

....

Je trouve encore le chœur, page 22, beaucoup trop pathétique, malgré les expressions douloureuses dont il est plein ; mais les alternatives de la droite et de la gauche, et les réponses des divers instrumens, me paraissent devoir rendre cette musique très intéressante au théâtre........

....

Popoli di Tessaglia, page 24. Je citerai ce récitatif d'Alceste en exemple d'une modulation touchante et tendre, sans aller jusqu'au pathétique, si ce n'est tout à la fin. C'est par des renversemens d'une harmonie assez simple que M. Gluck produit ces beaux effets : il eût été le maître de se tenir long-temps dans la même route sans devenir languissant et froid; mais on voit par le récitatif accompagné, *Nume eterno*, de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol........

....

EXTRAIT

D'UNE

RÉPONSE DU PETIT FAISEUR

A SON PRÊTE-NOM,

SUR UN MORCEAU

DE L'ORPHÉE DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

Quant au passage enharmonique de l'*Orphée* de M. Gluck, que vous dites avoir tant de peine à entonner et même à entendre, j'en sais bien la raison : c'est que vous ne pouvez rien sans moi, et qu'en quelque genre que ce puisse être, dépourvu de mon assistance, vous ne serez jamais qu'un ignorant. Vous sentez du moins la beauté de ce passage, et c'est déjà quelque chose ; mais vous ignorez ce qui la produit : je vais vous l'apprendre.

C'est que du même trait, et, qui plus est, du même accord, ce grand musicien a su tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires, savoir, la ravissante douceur du chant d'Orphée, et le *stridor* déchirant du cri des furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela ? un moyen très simple, comme sont toujours ceux qui produisent les grands effets. Si vous eussiez mieux médité l'article *Enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il fallait chercher cette cause remarquable non simplement dans la nature des intervalles et dans la succession des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, et dont les plus grands ou moindres rapports, si peu connus des musiciens, sont pourtant, sans qu'ils s'en doutent, la source de toutes les expressions qu'ils ne trouvent que par instinct.

Le morceau dont il s'agit est en *mi* bémol majeur ; et une chose digne d'être observée est que cet admirable morceau est, autant que je puis me le rappeler, tout entier dans le même ton, ou du moins si peu modulé, que l'idée du ton

principal ne s'efface pas un moment. Au reste, n'ayant plus ce morceau sous les yeux et ne m'en souvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *no* des furies, frappé et réitéré de temps à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connaisse; et, si peut-être elle est due au poète, il faut convenir que le musicien l'a saisie de manière à se l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet opéra l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *no* se répète, quoiqu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, et sans sortir dans son harmonie de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit. Mais, au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diésée forme un glapissement affreux auquel l'oreille et le cœur ne peuvent tenir, tandis que dans le même instant le chant d'Orphée redouble de douceur et de charme; et ce qui met le comble à l'étonnement est qu'en terminant ce court passage on se trouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, sans qu'on puisse presque comprendre comment on a pu nous transporter si loin et nous ramener si proche avec tant de force et de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opère par un passage tacite du mode majeur au mineur, et par le retour subit au majeur. Vous vous en convaincrez aisément sur le clavecin. Au moment que la basse qui sonnait la dominante avec son accord vient à frapper l'*ut* bémol, vous changez non de ton mais de mode, et passez en *mi* bémol tierce mineure: car non seulement cet *ut*, qui est la sixième note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur, mais l'accord précédent qu'il garde, à la fondamentale près, devient pour lui celui de septième diminuée sur le *re* naturel, et l'accord de septième diminuée sur le *re* appelle naturellement l'accord parfait mineur sur le *mi* bémol. Le chant d'Orphée *Furie, larve*, appartenant également au majeur et au mineur, reste le même dans l'un et dans l'autre: mais aux mots *Ombre sdegnose*, il détermine tout-à-fait le mode mineur. C'est probablement pour n'avoir pas pris assez tôt l'idée de ce mode que vous avez eu peine à entonner juste ce trait dans son commencement. Mais il rentre en finissant en majeur: c'est dans cette nouvelle transition

à la fin du mot *sdegnose* qu'est le grand effet de ce passage ; et vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juste s'évanouit quand, en quittant le *la* bémol, on reprend à l'instant l'idée du mode majeur pour entonner le *sol* naturel qui en est la médiante.

Cette seconde superflue, ou septième diminuée, se suspend en passant alternativement et rapidement du majeur au mineur ; et *vice versa*, par l'alternation de la basse entre la dominante *si* bémol et la sixième note *ut* bémol ; puis il se résout enfin tout-à-fait sur la tonique, dont la basse sonne la médiante *sol*, après avoir passé par la sous-dominante *la* bémol portant tierce mineure et triton, ce qui fait toujours le même accord de septième diminuée sur la note sensible *re*.

Passons maintenant au glapissement *no* des furies sur le *si* bécarre. Pourquoi ce *si* bécarre, et non pas *ut* bémol comme à la basse ? Parce que ce nouveau son, quoique en vertu de l'enharmonique il entre dans l'accord précédent, n'est pourtant point dans le même ton, et en annonce un tout différent. Quel est le ton annoncé par ce *si* bécarre ? C'est le ton d'*ut* mineur, dont il devient note sensible. Ainsi l'âpre discordance du cri des furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait sentir, gardant pourtant, ce qui est admirable, une étroite analogie entre les deux tons ; car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins savoir, est l'analogue correspondant du *mi* bémol majeur, qui est ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'est qu'une beauté de convention et n'existe que sur le papier, puisque ce *si* bécarre n'est réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la basse : car, comme il ne se résout point comme note sensible, mais disparaît ou redescend sur le *si* bémol dominant du ton, quand on le noterait par *ut* bémol comme à la basse, le passage, et son effet, serait le même absolument au jugement de l'oreille. Ainsi toute cette merveille enharmonique n'est que pour les yeux.

Cette objection, mon cher prête-nom, serait solide si la division tempérée de l'orgue et du clavecin était la véritable division harmonique, et si les intervalles ne se modifiaient

dans l'intonation de la voix sur les rapports dont la modulation donne l'idée, et non sur les altérations du tempérament. Quoiqu'il soit vrai que sur le clavecin le *si* bécarre est l'octave de l'*ut* bémol, il n'est pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux sons, relativement au mode qui le donne, vous entonniez exactement ni l'unisson ni l'octave. Le *si* bécarre, comme note sensible, s'éloignera davantage du *si* bémol dominante, et s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce bécarre; et l'*ut* bémol, comme sixième note en mode mineur, s'éloignera moins de la dominante qu'elle quitte, qu'elle rappelle, et sur laquelle elle va retomber. Ainsi le semi-ton que fait la basse en montant du *si* bémol à l'*ut* bémol est beaucoup moindre que celui que font les furies en montant du *si* bémol à son bécarre. La septième superflue, que semblent faire ces deux sons, surpasse même l'octave, et c'est par cet excès que se fait la discordance du cri des furies; car l'idée de note sensible jointe au bécarre porte naturellement la voix plus haut que l'octave de l'*ut* bémol; et cela est si vrai, que ce cri ne fait plus son effet sur le clavecin comme avec la voix, parce que le son de l'instrument ne se modifie pas de même.

Ceci, je le sais bien, est directement contraire aux calculs établis et à l'opinion commune, qui donne le nom de semi-ton mineur au passage d'une note à son dièse ou à son bémol, et de semi-ton majeur au passage d'une note au bémol supérieur ou au dièse inférieur. Mais dans ces dénominations on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra bientôt tout homme qui aura de l'oreille et de la bonne foi. Et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous seul, une théorie plus naturelle, qui vous fera voir combien celle sur laquelle on a calculé les intervalles est à contre-sens.

Je finirai ces observations par une remarque qu'il ne faut pas omettre; c'est que tout l'effet du passage que je viens d'examiner lui vient de ce que le morceau dans lequel il se trouve est en mode majeur; car s'il eût été mineur, le chant d'Orphée, restant le même, eût été sans force et sans effet, l'intonation des furies par le bécarre eût été impossible et

absurde, et il n'y aurait rien eu d'enharmonique dans le passage. Je parierais tout au monde qu'un Français, ayant ce morceau à faire, l'eût traité en mode mineur. Il y aurait pu mettre d'autres beautés sans doute, mais aucune qui fût aussi simple et qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me suggérer sur ce passage et sur son explication. Ces grands effets se trouvent par le génie, qui est rare, et se sentent par l'organe sensitif, dont tant de gens sont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art. Vous n'auriez pas besoin maintenant de mes analyses, si vous aviez un peu plus médité sur les réflexions que nous faisions jadis quand je vous dictais notre dictionnaire. Mais, avec un naturel très vif, vous avez un esprit d'une lenteur inconcevable. Vous ne saisissez aucune idée que long-temps après qu'elle s'est présentée à vous, et vous ne voyez aujourd'hui que ce que vous avez regardé hier. Croyez-moi, mon cher prête-nom, ne nous brouillons jamais ensemble, car sans moi vous êtes nul. Je suis complaisant, vous le savez; je ne me refuse jamais au travail que vous désirez, quand vous vous donnez la peine de m'appeler et le temps de m'attendre: mais ne tentez jamais rien sans moi dans aucun genre; ne vous mêlez jamais de l'impromptu en quoi que ce soit, si vous ne voulez gâter en un instant, par votre ineptie, tout ce que j'ai fait jusqu'ici pour vous donner l'air d'un homme pensant.

SUR

LA MUSIQUE MILITAIRE.

Le luxe de musique qu'on étale aujourd'hui dans celle des régimens me paraît de mauvais goût. Je n'en trouve l'effet ni guerrier, ni grave, ni gai, ni sonore; et toutes ces marches, plutôt barbouillées que travaillées, produisent toujours une mauvaise exécution, moins par la faute des musiciens que par celle de la musique.

Il y avait une distinction à faire, et qu'on n'a pas faite, entre les musiques convenables à la troupe en parade et celles qui lui conviennent en marchant, et qui sont proprement des marches. On joue alors des airs qui, n'ayant aucun rapport à la batterie des tambours, sont plus propres à troubler et interrompre la cadence du pas des soldats qu'à la soutenir.

Les autres symphonies sont faites pour tout le corps, et doivent plaire aux officiers : celles-ci sont plus faites pour les soldats, qu'il s'agit d'animer et de récréer en marchant, et qui aimeraient mieux des airs gais et bien cadencés qu'ils pussent retenir et y faire des chansons, que toutes ces musiques de haut appareil qui ne les égaient point du tout, et auxquelles ils n'entendent rien.

Je trouve encore qu'on a eu grand tort de supprimer les fifres, qui, perçant à travers les tambours, égaient beaucoup la marche. Il est vrai qu'ils étaient détestables et multipliés très mal à propos dans les troupes françaises : un seul eût suffi dans la colonelle de chaque régiment ; et alors on eût pu, sans grands frais, en choisir ou former un bon, comme j'en ai entendu d'excellens dans les troupes étrangères.

J'ai essayé de mettre mon idée en exemple dans le croquis ci-joint d'une marche adaptée à la batterie des gardes françaises.

Cette idée est que, dans l'alternation des tambours et de la musique, la cadence et la batterie ne soient point interrompues, et que le pas du sôldat soit toujours également

réglé. Elle est encore de lui faire entendre des airs d'une mélodie si simple qu'elle l'amuse, l'égaie, et l'excite lui-même à chanter; ce qui, peut-être, n'est pas à négliger pour un état si plein de fatigue et de misères.

J'ai fait deux petits airs de la plus grande simplicité; l'un en mineur pour le fifre, l'autre en majeur pour la musique. Ces deux airs doivent se succéder alternativement, sans interruption de la mesure; mais, pour laisser plus de repos aux musiciens et plus de temps aux tambours, l'air du fifre sera répété au moins deux fois de suite avant que la musique reprenne le sien. Le fifre doit être seul parmi les tambours qui sont proche des instrumens, et il doit y avoir parmi les instrumens un seul tambour qui reprenne doucement la batterie sous la musique, de manière qu'il la guide et ne la couvre pas. Au moyen de ce tambour on ôterait cette ferraille de cymbales qui fait un très mauvais effet.

Il serait à désirer que les tambours fussent accordés sur la tonique *sol*, et que celui de la musique fût accordé sur la dominante *re*. Alors l'alternation de la batterie ferait un effet plus agréable, et la musique en sortiroit mieux. Pour le fifre, il doit nécessairement être d'accord avec les autres instrumens.

L'auteur de ces petits airs ne présume pas qu'une musique aussi simple puisse être goûtée, quoique sa passion pour cet art l'engage à les proposer : si néanmoins on en voulait faire l'essai, il avertit que cet essai ne doit pas être fait en place comme celui d'une symphonie ordinaire, mais en marchant, et dans la disposition qu'il vient de marquer. Ce n'est même qu'après une assez longue suite d'alternations qu'on peut juger si la marche est bien faite et produit bien son effet.

AIRS

POUR ÊTRE JOUÉS LA TROUPE MARCHANT,
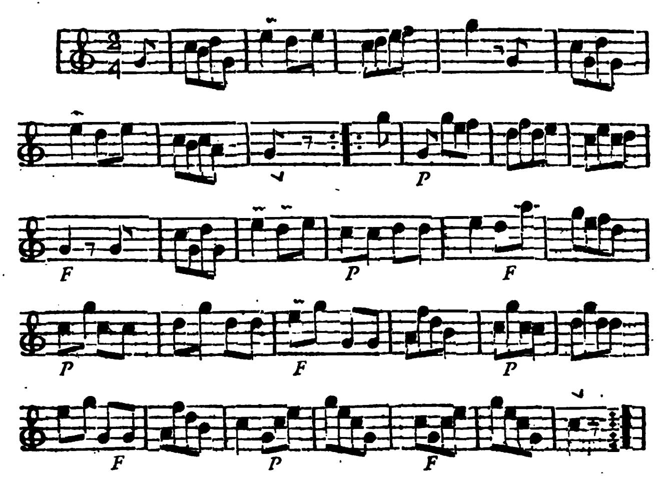
Savoir : le mineur, par un seul fifre, avec le corps de tambours accordés, s'il se peut, au *sol*.

Et le majeur, alternativement par la musique avec un seul tambour, battant à demi, et accordé, s'il se peut, au *ré*. On aura soin que, dans les alternations du fifre et de la musique, la mesure ne s'interrompe jamais.

Nota. Les airs sont faits de manière à pouvoir être un peu pressés ou ralentis sans les défigurer, selon qu'on veut marcher plus ou moins vite; mais leur meilleur effet sera sur un mouvement modéré, et sans trop presser le pas.

AIR DE CLOCHES [1].

J'ai fait cet air en passant sur le Pont-Neuf, impatienté d'y voir mettre en carillon des airs qui semblent choisis exprès pour y mal aller. L'espèce de perfection qu'on a mise à l'exécution ne sert qu'à mieux faire sentir combien ceux qui choisissent ces airs connaissent peu le caractère convenable au sot instrument qu'ils emploient. Si l'on faisoit des airs pour des guimbardes, il faudrait leur donner un caractère convenable à la guimbarde. Mais en France on se plaît à dénaturer le caractère de chaque instrument. Aussi chacun peut entendre à quels abominables charivaris ils donnent le nom de musique.



Je ne saurais faire entendre, en termes de carillonneur, quelle sorte d'ornement il faut donner aux notes marquées ~ et ∧; mais chacun sent qu'il en faut un sensible, mais très peu chargé.

[1] Cet air et la note qui le précède sont extraits du Recueil gravé et publié après la mort de Rousseau, sous le titre de *Consolations des misères de ma vie.* — On trouve dans le *Dictionnaire de musique*, au mot *Carillon*, un autre exemple de carillon composé selon les règles établies par lui-même pour les airs de cette espèce.

LETTRE
A M. GRIMM,

AU SUJET DES REMARQUES AJOUTÉES A SA LETTRE SUR OMPHALE.

Picas quis docuit verba nostra conari [1]?

Je vous félicite, monsieur, de votre nouvelle gloire. Vous voilà en possession d'un bonheur qu'Homère et Platon n'ont eu que long-temps après leur mort, et dont Boileau seul avait joui de son vivant parmi nous : vous avez un commen-

[1] Pers. prolog. v. 10. — Cette Lettre, imprimée sans nom d'auteur en 1752 (in-8º de 29 pages), est certainement de Rousseau. L'abbé de La Porte a publié un extrait de cette Lettre dans le tome II de son édition des OEuvres complètes de Rousseau, faite en 1764; et ce morceau lui avait été fourni par Rousseau lui-même, comme le prouve un passage d'une de ses lettres à Pankoucke, du 25 mai 1764. Ce même extrait a été reproduit dans le tome Ier de l'édition des OEuvres complètes de Rousseau, faite à Amsterdam en 1776. Voici quelle en fut l'occasion : L'opéra d'*Omphale*, paroles de La Motte, musique de Destouches, représenté avec succès en 1701, fut repris en 1721, puis en 1733, puis, pour la troisième fois, en janvier 1752. C'est à l'occasion de cette reprise nouvelle que Grimm publia une brochure intitulée *Lettre sur Omphale*; in-8º, dans laquelle il fit une critique amère de la musique d'*Omphale*, et, se récriant contre un succès si peu mérité, il saisit cette occasion pour faire l'éloge de la musique italienne. A cette Lettre qui commença la querelle des deux musiques, et qui fit sensation, on répondit aussitôt par une autre brochure, intitulée *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale*, in-8º; et c'est ce qui donna lieu à la Lettre de Rousseau *au sujet des Remarques*.

Il est à observer que c'est le seul ouvrage de notre auteur qu'il ait publié sous le voile de l'anonyme, et le motif en paraîtra sensible après l'avoir lu. En opposition à Grimm, qui, dans sa Lettre, fait un éloge magnifique de quelques ouvrages de Rameau, jusque là qu'il appelle *divin* son *Pygmalion*, et qualifie cet opéra de *chef-d'œuvre de l'art*, Rousseau s'exprime sur le talent de ce compositeur avec autant de franchise que de liberté. Son jugement, équitable sans doute, n'en est pas moins très sévère; et Rousseau, qui déjà avait tant à se plaindre de Rameau, devait craindre, en se nommant, que ce jugement ne parût dicté par un sentiment d'animosité personnelle. De plus, faisant alors répéter à l'Opéra son *Devin du village*, qu'on devait représenter à la cour, il n'avait garde d'exciter encore davantage la haine d'un homme qui avait tant de moyens de lui nuire *.

* Cette note est de l'édition de M. Petitain. On trouvera dans l'*Histoire de la vie et des ouvrages de J. J. Rousseau*, tom. II, page 455, des renseignemens sur les motifs qui déterminèrent l'auteur à garder l'anonyme.

tateur. Les remarques sur votre lettre n'ont pas, il est vrai, le titre de commentaires; mais vous savez que les commentateurs suppriment les choses essentielles, et étendent celles qui n'en ont pas besoin; qu'ils ont la fureur d'interpréter tout ce qui est clair; que leurs explications sont toujours plus obscures que le texte, et qu'il n'y a sorte de choses qu'ils n'aperçoivent dans leur auteur, excepté les grâces et la finesse.

Or, les remarques ne disent pas un mot d'*Omphale*, qui est le sujet de votre lettre : en revanche, elles s'étendent fort au long sur vos digressions un peu longues. Vous avez parlé du récitatif, et les remarques en font un sermon dont vos paroles sont le texte. Le récitatif français est lent; *premier point.* Le récitatif français est monotone; *second point.* On a soin de suppléer à la définition qu'on prétend que vous deviez donner du récitatif italien. Après cela on définit le *récitatif ou la mélopée des anciens.* On définira bientôt l'ariette; et que ne définit-on point!

Grand commentaire sur ce que vous voudriez défendre à certaines gens d'écouter la musique des Pergolèse, des Buranelli, des Adolfati; lequel commentaire prouve très méthodiquement que vous avez raison de dire qu'on ne doit rien conclure contre le récitatif italien, de ce qu'il n'est pas écouté à l'Opéra.

Autre grand commentaire sur l'ariette, inventée à Bologne par le fameux Bernachi, mais mise en usage par d'autres, attendu que le fameux Bernachi n'était point compositeur, mais chanteur célèbre.

Second commentaire sur l'art d'écouter, que le commentateur prend pour l'art d'ouvrir les oreilles. Sur quoi il se plaint très spirituellement de ce qu'on néglige l'art de comprendre.

Commentaire sur ce que vous avez dit de l'abus du geste: mais ici le commentateur prend la liberté de n'être pas de votre avis, parce que le geste est essentiel à la musique de Lulli.

Item, grand commentaire sur votre sensibilité pour les beaux arts et pour les talens en tout genre. Vous avez élevé un temple au dieu du goût et des talens. Il faut en croire le commentateur quand il nous déclare que vos dieux ne sont

point les siens. En le disant il l'a prouvé, et il peut bien être sûr qu'on ne le soupçonnera jamais de cette idolâtrie.

Passons à la clarté des interprétations : le commentateur, qui a la charité de suppléer aux définitions qu'il assure que vous avez eu tort d'omettre, vous dicte celle-ci pour le récitatif italien : « Le récitatif italien, ferme dans sa marche, « donne, à chaque sentiment, le temps à l'orchestre de lui « faciliter ses transitions de tons, et par ce moyen évite les « cadences finales, et ne connaît de repos qu'à la fin du récit. « L'orchestre n'obscurcit point la déclamation de l'acteur « par un tas d'accords, mais à chaque différentes expres« sions [1] il lui confirme le même sentiment par une nouvelle « façon de l'exprimer. Voilà ce qui le rend susceptible de « variété. » Pour vous dire franchement mon avis sur une définition si claire, je pense que l'auteur aura entendu par hasard quelque récitatif italien, coupé de ritournelles et de traits de symphonie, et il aura bonnement pris cela pour le caractère général du récitatif; ce qu'il y a de bien assuré dans tout ceci, c'est que l'auteur de cette définition, quel qu'il soit, n'a jamais su la musique.

Mais une autre définition qu'il faut entendre par curiosité, c'est celle de l'ariette. Je vais la transcrire bien exactement : « Le fameux Bernachi a placé le mineur entre deux « majeurs, et a fait répéter le premier et principal motif de « chant par différentes transitions de tons, afin que l'oreille « saisisse mieux, par cette répétition, le caractère des pen« sées de la musique. » Vous riez : patience, vous n'êtes pas au bout; il faut encore, s'il vous plaît, essuyer la note : « Ce « que j'ai dit mineur n'est souvent que corrélation de ton. « C'est à l'habileté du compositeur de chercher la corréla« tion relative ou sujet, et qui entre le mieux dans le majeur. « Le mineur ou corrélation change toujours de mouvement, « c'est-à-dire que si le majeur est C, le mineur sera $\frac{3}{4}$ lent, « et reprend le majeur C; c'est ce qui fait l'ombre au ta« bleau. » Ne faisons point l'injure à l'auteur de croire qu'il ait tiré tout ce galimatias de sa tête. Je pense entrevoir ici la vérité. Ces passages auront été transcrits de quelque vieux livre italien, et traduits tant bien que mal par quelqu'un qui

[1] C'est ainsi que, dans les *Remarques*, ces mots sont en effet écrits.

n'entendait rien du tout à la musique, et pas grand'chose à l'italien.

Je consens à vous faire grâce de la suite, à condition que vous conviendrez que les remarques sont de vrais commentaires. Jamais les Lexicocrassus et tous les savans en *us* n'en eurent le caractère mieux marqué. Ainsi je suppose la preuve faite.

J'ignore parfaitement qui est le commentateur, mais je ne le crois pas mal avec vous : car, selon moi, ce n'est pas sans quelque finesse à sa manière qu'il affecte de relever tant de jolis endroits de votre lettre. C'est une espèce de compère qui répète les sentences de Polichinel, et qui ne feint de s'en moquer que pour les faire mieux entendre aux spectateurs. Je sais bien que vous n'avez pas l'air de Polichinel; mais pour le compère, je vous le dis encore, je le soupçonne d'être de vos amis.

Permettez donc que je m'adresse à vous pour lui faire passer quelques avis dont je m'imagine qu'il doit faire usage, avant que d'insérer son commentaire dans votre lettre. Comme je pourrais bien, par contagion, m'appesantir un peu sur les remarques, pour éviter du moins la monotonie, je donnerai différens noms à leur auteur. Quand il prendra la peine d'expliquer au long pourquoi il vous fait l'honneur d'être de votre avis, je l'appellerai *le commentateur*. Quand il fera semblant de vous réfuter, ce sera le *compère*, et ce sera *le critique* toutes les fois qu'il aura raison; mais je serai contraint d'être un peu sobre sur l'usage de ce dernier nom.

Qu'un commentateur soit obscur, diffus, c'est le droit du métier; mais il y a pourtant un certain point qu'il ne doit pas excéder. On ne saurait permettre à Matanasius même de citer, à propos de l'ariette, et Mainard, qui s'aperçut le premier que le troisième vers devait avoir un sens fini ou repos dans la stance; et la *Sophonisbe* du Trissino, modèle des trois unités; et Maigret, qui le premier introduisit cette règle des trois unités dans la tragédie, et qui par conséquent en instruisit Sophocle, Euripide et Sénèque; et le fameux Bernachi, dont ni vous, ni moi, ni bien d'autres n'avons entendu parler; ce qui ne doit pourtant pas vous surprendre; il y a comme cela tant de ces gens fameux que personne ne connaît, et qui passent leur vie à se célébrer

les uns les autres, sans se faire connaître davantage! Quoi qu'il en soit, voilà les raisons claires pourquoi l'ariette italienne n'est point réduite à folâtrer éternellement comme la française autour d'un *lance*, *vole*, *chaîne*, *ramage*, raison que le compère vous reproche de n'avoir pas dites et qu'il a la bonté de dire à votre place.

Le compère prétend que, parce que le genre bouffon est connu en Italie, il n'est pas vrai que M. Rameau en soit le créateur en France: cela est extrêmement plaisant; car s'il n'eût point existé de genre bouffon en Italie, il eût été fort ridicule de dire que M. Rameau en avait créé un *en France*.

Je n'examine point si le genre bouffon existe réellement dans la musique française. Ce que je sais très bien, c'est qu'il doit nécessairement être autre que le genre bouffon de la musique italienne: une oie grasse ne vole point comme une hirondelle. A l'égard de la musique de *Platée*, que le critique vous reproche d'avoir traitée de sublime, appelez-la divine, s'il l'aime mieux, mais ne vous repentez jamais de l'avoir regardée comme le chef-d'œuvre de M. Rameau, et le plus excellent morceau de musique qui jusqu'ici ait été entendu sur notre théâtre. Il faudra, je l'avoue, vous passer de l'approbation de tous ceux qui n'ont point d'autres moyens pour apprécier un ouvrage que de compter les voix qui l'ont applaudi; mais vous n'en êtes pas à prendre votre parti sur cela.

Je voudrais demander à ce grand homme, qui prend la peine d'assigner les bornes du sublime, quelle épithète il donnerait à la première scène du *Turtufe*, surtout aux deux derniers vers,

> Allons, gaupe, marchons, etc.

et à ces autres vers de la même pièce,

> C'en est fait, je renonce à tous les gens de bien, etc.

Priez-le de vouloir décider si c'est là du sublime ou non. On lui en pourrait demander autant de la musique de la *Serva Padrona;* mais il n'en a peut-être jamais entendu parler.

Le compère, qui prend la liberté de vous dire qu'Adolfati est mal placé dans votre citation de Pergolèse et de Buranello, trouvera bon que nous prenions la liberté de lui

demander des raisons, ou du moins des raisonnemens, à lui qui ne veut passer aux autres que des propositions démontrées. Il peut n'avoir aucune connaissance des chefs-d'œuvre de cet auteur; mais l'ignorance n'excuse point un homme d'avoir mal dit, elle l'oblige seulement à se taire, surtout quand il est question de condamner publiquement un auteur vivant dont la carrière n'est que commencée. Il est vrai que cet Adolfati, qui n'a pas l'honneur d'agréer au compère, méprise très cordialement les musiciens français, mais il faut un peu le lui pardonner; le pauvre diable a passé par le bec de l'oie.

Il fallait absolument substituer Hasse à la place d'Adolfati, et cela par quatre raisons sans réplique: l'une, que Hasse est votre compatriote; l'autre, qu'à l'âge de quarante-huit ans il avait fait cinquante-quatre opéras; la troisième, qu'il est le seul étranger dont les Italiens exécutent la musique.

O le méchant Boileau de n'avoir pas encensé M. de Scudéri, monsieur le gouverneur de Notre-Dame de la Garde, qui était son compatriote et son contemporain, qui faisait tant de livres, et qui enchantait tant d'honnêtes lecteurs! Et ce coupable philosophe, qui a osé admirer ses compatriotes, n'aurait-il point par malheur oublié le compère? Aussi n'a-t-il pas l'honneur d'être son philosophe, mais le vôtre; et je me serais bien douté que vous n'aviez pas tous deux les mêmes philosophes non plus que les mêmes dieux. Hasse est le seul étranger dont les Italiens adoptent la musique. Le compère, en citant Terradeglias, a donc oublié qu'il est Espagnol. Hasse est admiré par les Italiens; les Italiens admirent bien l'Arioste [1].

Et la quatrième raison? demandera le compère. Il sera bien fâché de l'avoir oubliée. C'est que votre nom commençant par un G, et ceux de Hasse et de Haendel par un H, la proximité des lettres initiales était pour vous une obligation de nommer ces deux auteurs. Je vous demande pardon d'a-

[1] Je ne prétends point ici dire du mal de Hasse, qui réellement a beaucoup de mérite, de talent, et une fécondité prodigieuse, quoique très éloigné, selon moi, d'être l'égal de Pergolèse. J'examine seulement les raisons sur lesquelles le compère s'ingère de prescrire à M. Grimm les auteurs qu'il doit nommer, et ceux qu'il doit rejeter. Lequel des deux est le plus répréhensible, celui qui ne dit rien de Hasse, ou celui qui parle mal d'Adolfati?

voir fourni cette arme contre vous; mais, à l'imitation du commentateur, je me réserve aussi le droit d'être quelquefois compère.

Le commentateur s'étend sur l'éloge de Pagin et de son illustre maître, et nous y applaudissons vous et moi de très bon cœur. Il voudrait que vous eussiez dit jusqu'à quel point la nation ingrate envers un talent si sublime a osé l'humilier publiquement. Il fallait dire, *s'humilier publiquement*. Midas n'humilia point Apollon, et un cygne peut être hué par des oies sans être humilié.

Je veux être équitable, monsieur, et je ne suis pas moins prêt à donner à l'auteur des Remarques les éloges qui lui sont dus, qu'à lui proposer mes doutes. Par exemple, vous avez dit que le goût des arts était général en France, et il l'est beaucoup trop assurément. L'imbécille multitude des prétendus connaisseurs sans lumières engendre l'avide et méprisable multitude des artistes sans talent, et le génie demeure étouffé dans la foule des sots. Vous avez dit encore qu'en fait de goût la cour donne à la nation des modes, et les philosophes des lois. Le compère vous répond à cela par les magots de la Chine. Les vases *de fragile porcelaine*, les papiers des Indes, les estampes enluminées, voilà, selon lui, les lois données par les philosophes : quant aux modes que nous tenons de la cour, il n'en parle point. Vous dites que les philosophes donnent insensiblement du goût au peuple, c'est-à-dire du discernement pour les grands talens, et de l'admiration pour ceux qui les possèdent. Le compère vous répond que la philosophie n'inspire pas les talens, et vous avertit gravement de ne pas confondre le goût avec la sécheresse du calcul. Ma foi, je le dis de très bon cœur, le compère me paraît un homme admirable.

Laissez dire le compère; ne doutez pas qu'en effet nous ne soyons redevables aux philosophes de ces lumières agréables qui commencent à nous éclairer, et croyez que si la philosophie ne fait pas les grands artistes, l'argent les fait encore moins. Heureuse l'Italie, dont les habitans ont reçu de la nature ce goût exquis qui les rend sensibles aux charmes des beaux arts! Plus heureuse la France d'acquérir ce même goût à force d'études et de connaissances, et de devoir à l'art de penser l'art plus précieux de sentir! La

philosophie, je le sais, n'engendre point le génie; mais si elle apprend aux nations à le connaître et à l'aimer, c'est lui donner un nouvel être non moins rare et non moins utile que celui qu'il tient de la nature.

Il assure qu'il n'y a point en Europe de nation plus attentive au spectacle que la française, et il convient que Paris est la seule ville où l'on soit contraint de poser des gardes dans les spectacles pour contenir la criaillerie des juges de Corneille, de Racine, de Quinault. Il dit dans un endroit *que la musique n'a point reçu de nos jours d'augmentation en France du côté du goût*, et dans un autre, *que M. Rameau nous a enrichis de son propre goût*. Ce sont des raffinemens de l'art, monsieur, que ces contradictions-là; c'est un moyen sûr de ne pas manquer la vérité dans les choses dont on veut raisonner sans y rien entendre.

Vous avez fini votre lettre par un trait de la plus grande beauté, et vous ne devez pas douter que celui qu'il regarde n'en ait senti la force et le vrai; c'est à ces hommes-là, quand ils sont des hommes, qu'il appartient d'apprécier le sublime. N'oubliez pas, je vous prie, à ce sujet, un petit remercîment au compère; car dans cet endroit il s'est surpassé lui-même.

C'est encore par un trait d'habileté qui mérite quelque compliment, que le commentateur ne dit pas un mot du sujet de votre lettre. Ces mystères sont pour lui lettres closes; croyez qu'il a eu de fort bonnes raisons pour n'en point parler. Vous nous avez appris, à tous tant que nous sommes, à faire l'analyse d'une pièce de musique; vous avez trouvé l'art d'exprimer les idées, les fautes, les contre-sens du musicien, en parodiant les paroles du poète; vous avez fait un choix exquis de pièces de comparaison, vous avez parlé des *duo*, de l'ariette, du récitatif, en homme de goût, qui entend la musique et qui sait réfléchir; et fuyant également l'air bêtement suffisant et la fourbe et maligne hypocrisie des écrits à la mode, vous avez eu la difficile modestie de ne juger que sur des raisons, et le courage de prononcer avec fermeté. Je me contente d'exposer ces choses, peut-être ne seront-elles louées de personne; mais à coup sûr beaucoup de gens en profiteront.

Quant à moi, qui vous dis librement ce que je pense à

charge et à décharge, et à qui vos écrits donnent le droit d'être difficile avec vous, je voudrais premièrement que vous eussiez choisi un autre texte qu'*Omphale*, cette misérable rapsodie n'était pas digne de vous occuper. Je voudrois encore que vous eussiez mieux fait sentir la différence qui caractérise les deux récitatifs, et la raison décisive qui assure la supériorité au récitatif italien, savoir, le rapport plus grand de celui-ci à la déclamation italienne que du récitatif français à la déclamation française. Proprement les Français n'ont point de vrai récitatif: ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris; leurs airs ne sont à leur tour qu'une espèce de récitatif mêlé de chant et de cris; tout cela se confond, on ne sait ce que c'est que tout cela. Je crois pouvoir défier tout homme d'assigner dans la musique française aucune différence précise qui distingue ce qu'ils appellent récitatif de ce qu'ils appellent air. Car je ne pense pas que personne ose alléguer la mesure : la preuve qu'il n'y en a point dans la musique française, c'est qu'il y faut toujours quelqu'un pour marquer la mesure. Combien d'étrangers ce maudit bâton ne fait-il pas déserter de notre Opéra!

En remarquant très bien la grande supériorité de l'ariette italienne, par la force et la variété des passions et des tableaux, vous auriez dû peut-être relever un ridicule contresens qu'on y trouve souvent, et qui est la seule chose que les musiciens français en ont fidèlement copiée : c'est que les paroles roulant ordinairement sur une comparaison, dont la première partie de l'ariette fait le premier membre, et la seconde le second, quand le musicien reprend le rondeau pour finir sur la première partie, il nous offre un sens tout semblable à celui d'un discours exactement ponctué qui finirait par une virgule.

Mais revenons au pauvre compère qui se morfond peut-être à écouter et ne point entendre.

Le critique vous a donné un avis dont je vous conseille de faire votre profit; c'est d'être sobre sur les louanges dans un pays où elles sont si fort à la mode : déchirer ou encenser, voilà le partage des âmes basses. Soyez toujours prêt à rendre avec plaisir justice au mérite; c'en est assez pour vous, et c'en serait beaucoup trop pour un homme ordi-

naire. Je ne vous dirai pas : Ne flattez jamais personne; si je vous en croyais capable, je ne vous dirais rien; mais je vous dirai de très bon cœur : Vous méprisez trop les éloges pour qu'il vous soit permis d'en inquiéter les gens dignes de votre estime. Quant au critique, on peut croire, en lisant ses remarques, que son prétendu détachement des louanges pourrait bien être un tour d'adresse pour tâcher de donner quelque valeur aux siennes, c'est-à-dire à celles qu'il donne, et l'on y voit du moins très clairement qu'il n'est pas homme à s'en faire faute dans le besoin.

Le compère ne me paraît pas extrêmement content de votre temple; et comme il ne saurait le voir que par dehors, il n'y a pas grand mal à cela; mais le critique vous y reproche des groupes singuliers, et je vous avoue que je suis de son avis. Je sais bien que cette singularité, qu'il aura prise pour une maladresse, est un arrangement très méthodique et l'effet d'un système raisonné : mais c'est le système propre que je condamne. Vous admirez tous les talens, et c'est tant mieux pour eux et pour vous; mais vous les admirez tous également, et voilà ce que je ne puis vous passer. Vous prétendez qu'ils ont tous la même origine, et que le génie qui les engendre les ennoblit également. Mais les génies eux-mêmes, direz-vous qu'ils sont tous égaux? Il n'est pas temps d'entrer ici dans une longue dissertation à ce sujet; je voudrais au moins vous faire convenir qu'il y a bien des différences dans les parties requises, dans les difficultés à surmonter, et que le génie étroit qui a fait un fort bel *adagio* est bien loin du puissant génie qui ose expliquer l'univers.

J'aime la musique peut-être autant que vous, mais je n'en aime pas moins le mot de Philippe qui faisait honte à son fils de chanter si bien; il ne lui eût pas fait honte d'être aussi savant que son maître. Vous me citerez peut-être un roi qui joue de la flûte, et je vous répondrai que ce n'est pas sans peine qu'il s'est acquis le droit d'en jouer.

Donnez-moi seulement du goût et des organes, je vais danser comme Dupré ou chanter comme Jelyotte. Joignez au goût de la science et de l'imagination, je ferai un opéra comme Rameau. Pous composer un roman passable, il faut encore une grande connaissance du cœur humain et des extravagances de l'amour. La dialectique, et c'est un talent

comme les autres, est nécessaire avec tout cela pour dialoguer une bonne tragédie : ce ne sera point encore assez pour faire un livre de philosophie, si vous n'avez un esprit juste, élevé, pénétrant, et exercé à la méditation. Le bon général doit être robuste, courageux, prudent, ferme, éloquent, prévoyant et fertile en ressources. Enfin, toutes ces qualités, je dis toutes sans exception, et par dessus toutes encore, une âme grande et sublime, maîtresse de ses passions, et une inouïe excellence de vertu, voilà les talens que celui qui gouverne un peuple est obligé d'avoir. Les talens ne sont donc pas égaux par leur nature; ils le sont beaucoup moins encore par leur objet. Tous les autres sont bons pour amuser, gâter ou désoler les hommes. Ce dernier seul est fait pour les rendre heureux. Cela décide la question, ce me semble.

Le critique vous avertit encore de ne point vous montrer partial, et il vous dit cela au sujet de Rameau. C'est un autre avis très sage dont je le remercie pour vous. Ce sera aussi le sujet du dernier article de ma lettre; car je me fais un vrai plaisir de commenter votre commentateur.

Je voudrais d'abord tâcher de fixer à peu près l'idée qu'un homme raisonnable et impartial doit avoir des ouvrages de M. Rameau; car je compte pour rien les clabauderies des cabales pour et contre. Quant à moi, j'en pourrais mal juger par défaut de lumières; mais si la raison ne se trouve pas dans ce que j'en dirai, l'impartialité s'y trouvera sûrement, et ce sera toujours avoir fait le plus difficile.

Les ouvrages théoriques de M. Rameau ont ceci de fort singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus, et ils le seront bien moins désormais, depuis qu'un philosophe [1] a pris la peine d'écrire le sommaire de la doctrine de cet auteur. Il est bien sûr que cet abrégé anéantira les originaux, et avec un tel dédommagement on n'aura aucun sujet de les regretter. Ces différens ouvrages ne renferment rien de neuf ni d'utile, que le principe de la basse fondamentale [2] : mais ce n'est pas peu de chose que d'avoir donné un principe, fût-il même arbitraire, à un art

[1] M. d'Alembert.

[2] Ce n'est point par oubli que je ne dis rien ici du prétendu principe physique de l'harmonie.

qui semblait n'en point avoir, et d'en avoir tellement facilité les règles, que l'étude de la composition, qui était autrefois une affaire de vingt années, est à présent celle de quelques mois. Les musiciens ont saisi avidement la découverte de M. Rameau, en affectant de la dédaigner. Les élèves se sont multipliés avec une rapidité étonnante; on n'a vu de tous côtés que petits compositeurs de deux jours, la plupart sans talent, qui faisaient les docteurs aux dépens de leur maître; et les services très réels, très grands et très solides que M. Rameau a rendus à la musique, ont en même temps amené cet inconvénient, que la France s'est trouvée inondée de mauvaise musique et de mauvais musiciens, parce que chacun croyant connaître toutes les finesses de l'art dès qu'il en a su les élémens, tous se sont mêlés de faire de l'harmonie, avant que l'oreille et l'expérience leur eussent appris à discerner la bonne.

A l'égard des opéras de M. Rameau, on leur a d'abord cette obligation, d'avoir les premiers élevé le théâtre de l'Opéra au dessus des tréteaux du Pont-Neuf. Il a franchi hardiment le petit cercle de très petite musique autour duquel nos petits musiciens tournaient sans cesse depuis la mort du grand Lulli; de sorte que quand on serait assez injuste pour refuser des talens supérieurs à M. Rameau, on ne pourrait au moins disconvenir qu'il ne leur ait en quelque sorte ouvert la carrière, et qu'il n'ait mis les musiciens qui viendront après lui à portée de déployer impunément les leurs; ce qui assurément n'était pas une entreprise aisée. Il a senti les épines; ses successeurs cueilleront les roses.

On l'accuse assez légèrement, ce me semble, de n'avoir travaillé que sur de mauvaises paroles; d'ailleurs, pour que ce reproche eût le sens commun, il faudrait montrer qu'il a été à portée d'en choisir de bonnes. Aimerait-on mieux qu'il n'eût rien fait du tout? Un reproche plus juste est de n'avoir pas toujours entendu celles dont il s'est chargé, d'avoir souvent mal saisi les idées du poète, ou de n'en avoir pas substitué de plus convenables, et d'avoir fait beaucoup de contre-sens. Ce n'est pas sa faute s'il a travaillé sur de mauvaises paroles; mais on peut douter s'il en eût fait valoir de meilleures. Il est certainement, du côté de l'esprit et de l'intelligence, fort au dessous de Lulli, quoi-

qu'il lui soit presque toujours supérieur du coté de l'expression. M. Rameau n'eût pas plus fait le monologue de Roland [1], que Lulli celui de Dardanus.

Il faut reconnaître dans M. Rameau un très grand talent, beaucoup de feu, une tête bien sonnante, une grande connaissance des renversemens harmoniques et de toutes les choses d'effet; beaucoup d'art pour s'approprier, dénaturer, orner, embellir les idées d'autrui, et retourner les siennes; assez peu de facilité pour en inventer de nouvelles; plus d'habileté que de fécondité, plus de savoir que de génie, ou du moins un génie étouffé par trop de savoir; mais toujours de la force et de l'élégance, et très souvent du beau chant.

Son récitatif est moins naturel, mais beaucoup plus varié que celui de Lulli; admirable dans un petit nombre de scènes, mauvais presque partout ailleurs : ce qui est peut-être autant la faute du genre que la sienne; car c'est souvent pour avoir trop voulu s'asservir à la déclamation qu'il a rendu son chant baroque et ses transitions dures. S'il eût eu la force d'imaginer le vrai récitatif, et de le faire passer chez cette troupe moutonnière, je crois qu'il y eût pu exceller.

Il est le premier qui ait fait des symphonies et des accompagnemens travaillés, et il en a abusé. L'orchestre de l'Opéra ressemblait, avant lui, à une troupe de quinze-vingts attaquée de paralysie. Il les a un peu dégourdis. Ils assurent qu'ils ont actuellement de l'exécution; mais je dis, moi, que ces gens-là n'auront jamais ni goût ni âme. Ce n'est encore rien d'être ensemble, de jouer fort ou doux, et de bien suivre un acteur. Renforcer, adoucir, appuyer, dérober des sons, selon que le bon goût ou l'expression l'exigent; prendre l'esprit d'un accompagnement, faire valoir et soutenir des voix, c'est l'art de tous les orchestres du monde, excepté celui de notre Opéra.

Je dis que M. Rameau a abusé de cet orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnemens si confus, si chargés, si fréquens, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel de divers instrumens pendant l'exécution de ces opéras, qu'on aurait tant de plaisir à entendre s'ils étourdissaient

[1] Acte IV, scène II.

un peu moins les oreilles. Cela fait que l'orchestre, à force d'être sans cesse en jeu, ne saisit, ne frappe jamais; et manque presque toujours son effet.

Il faut qu'après une scène de récitatif un coup d'archet inattendu réveille le spectateur le plus distrait, et le force d'être attentif aux images que l'auteur va lui présenter, ou de se prêter aux sentimens qu'il veut exciter en lui. Voilà ce qu'un orchestre ne fera point quand il ne cesse de racler.

Une autre raison plus forte contre les accompagnemens trop travaillés, c'est qu'ils font tout le contraire de ce qu'ils devraient faire. Au lieu de fixer plus agréablement l'attention du spectateur, ils la détruisent en la partageant. Avant qu'on me persuade que c'est une belle chose que trois ou quatre dessins entassés l'un sur l'autre par trois ou quatre espèces d'instrumens, il faudra qu'on me prouve que trois ou quatre actions sont nécessaires dans une comédie. Toutes ces belles finesses de l'art, ces imitations, ces doubles dessins, ces basses contraintes, ces contre-fugues, ne sont que des monstres difformes, des monumens du mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile.

Pour revenir à M. Rameau, et finir cette digression, je pense que personne n'a mieux que lui saisi l'esprit des détails, personne n'a mieux su l'art des contrastes; mais en même temps personne n'a moins su donner à ses opéras cette unité si savante et si désirée; et il est peut-être le seul au monde qui n'ait pu venir à bout de faire un bon ouvrage de plusieurs beaux morceaux fort bien arrangés.

Et ungues
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos :
Infelix operis summâ, quia ponere totum
Nesciet!

HOR., *de Art. poet.*, v. 32.

Voilà, monsieur, ce que je pense des ouvrages du célèbre M. Rameau, auquel il faudrait que la nation rendît bien des honneurs pour lui accorder ce qu'elle lui doit. Je sais fort bien que ce jugement ne contentera ni ses partisans ni ses ennemis : aussi n'ai-je voulu que le rendre équitable, et je vous le propose, non comme la règle du vôtre, mais comme un exemple de la sincérité avec laquelle il convient qu'un

honnête homme parle des grands talens qu'il admire, et qu'il ne croit pas sans défaut.

J'approuve votre goût pour tout ce qui porte l'empreinte du génie; mais si vous en croyez l'avis d'un homme sincère et qui a quelque expérience, pour l'honneur des arts, et la pureté de vos plaisirs, tenez-vous-en à l'admiration des ouvrages et ne désirez jamais d'en connaître les auteurs. Nous vivrez dans des sociétés où vous ne trouverez que cabales et enthousiastes, et dont tous les membres savent déjà très décidément s'ils trouveront bons au mauvais des ouvrages qui sont encore à faire : garantissez-vous de tout ce vil fanatisme comme d'un vice fatal au jugement, et capable même de souiller le cœur à la longue. Que votre esprit reste toujours aussi libre que votre ame; souvenez-vous des justes railleries de Platon sur cet acteur que les vers d'un seul poète mettaient hors de lui, et qui n'étaient que glace à la lecture de tous les autres; et sachez qu'il n'y a point d'homme au monde, quelque génie qu'il puisse avoir, qui soit en droit d'asservir votre raison, pas même M. de Voltaire, le maître dans l'art d'écrire de tous les hommes vivants. En un mot, je veux vous voir parcourant la Henriade, quand le cœur vous palpitera et que vous vous sentirez touché, transporté d'admiration, oser vous écrier en versant des larmes : Non, grand homme, vous n'êtes point encore le rival d'Homère.

Pardonnez-moi, monsieur, un zèle peut-être indiscret, mais dicté par l'estime que ceux de vos écrits que j'ai vus m'ont inspiré pour vous. Le public les a jugés et applaudis, et y a reconnu avec plaisir l'homme d'esprit et de goût; quant à moi, j'ai cru, avec beaucoup plus de plaisir encore, y reconnaître le vrai philosophe et l'ami des hommes. Continuez donc d'aimer et de cultiver des talens qui vous sont chers et dont vous faites un bon usage; mais n'oubliez pas pourtant de jeter de temps en temps sur tout cela le coup d'œil du sage, et de rire quelquefois de tous ces jeux d'enfans.

Je suis, etc.

FRAGMENS

D'IPHIS,

TRAGÉDIE

POUR L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PERSONNAGES.

ORTULE, roi d'Élide.
PHILOXIS, prince de Mycènes.
ANAXARETTE, fille du feu roi d'Élide.
ÉLISE, princesse de la cour d'Ortule.
IPHIS, officier de la maison d'Ortule.
ORANE, suivante d'Élise.
UN CHEF DES GUERRIERS DE PHILOXIS.
CHOEUR DE GUERRIERS.
CHOEUR DE LA SUITE D'ANAXARETTE.
CHOEUR DE DIEUX ET DE DÉESSES.
CHOEUR DE SACRIFICATEURS ET DE PEUPLES.
CHOEUR DE FURIES DANSANTES.

FRAGMENS

D'IPHIS[1].

Le théâtre représente un rivage, et, dans le fond, une mer couverte de vaisseaux.

SCÈNE I.

ÉLISE, ORANE.

ORANE.

Princesse, enfin votre joie est parfaite;
Rien ne troublera plus vos feux.
Philoxis de retour, Philoxis amoureux,
Vient d'obtenir du roi la main d'Anaxarette:
Elle consent sans peine à ce choix glorieux;
L'aspect d'un souverain puissant, victorieux,
Efface dans son cœur la plus vive tendresse :
Le trop constant Iphis n'est plus rien à ses yeux,
La seule grandeur l'intéresse.

ÉLISE.

En vain tout paraît conspirer
A favoriser ma flamme;
Je n'ose point encor, chère Orane, espérer
Qu'il devienne sensible aux tourmens de mon ame:
Je connais trop Iphis, je ne puis m'en flatter.
Son cœur est trop constant, son amour est trop tendre :
Non, rien ne pourra l'arrêter;
Il saura même aimer sans pouvoir rien prétendre.

ORANE.

Eh quoi! vous penseriez qu'il osât refuser
Un cœur qui bornerait les vœux de cent monarques!

ÉLISE.

Hélas! il n'a déjà que trop su mépriser
De mes feux les plus tendres marques.

ORANE.

Pourrait-il oublier sa naissance, son rang,

[1] Composés à Chambéry, vers 1738. Voyez *Confessions*, liv. VII.

Et l'éclat dont brille le sang
Duquel les dieux vous ont fait naître ?
ÉLISE.
Quels que soient les aïeux dont il a reçu l'être,
Iphis sait mériter un plus illustre sort,
Et, par un courageux effort,
Se frayer le chemin d'une cour plus brillante.
Ses aimables vertus, sa valeur éclatante,
Ont su lui captiver mon cœur.
Je me ferois honneur
D'une semblable faiblesse,
Si, pour répondre à mon ardeur,
L'ingrat employait sa tendresse :
Mais, peu touché de ma grandeur,
Et moins encor de mon amour extrême,
Il a beau savoir que je l'aime,
Je n'en suis pas mieux dans son cœur.
Il ose soupirer pour la fille d'Ortule :
Elle-même, jusqu'à ce jour,
A su partager son amour ;
Et, malgré sa fierté, malgré tout son scrupule,
Je l'ai vu s'attendrir et l'aimer à son tour.
Seule de son secret je tiens la confidence,
Elle m'a fait l'aveu de leurs plus tendres feux.
Oh ! qu'une telle confiance
Est dure à supporter pour mon cœur amoureux !
ORANE.
Quel que soit l'excès de sa flamme,
Elle brise aujourd'hui les nœuds les plus charmans.
Si l'amour régnait bien dans le fond de son cœur,
Oublirait-elle ainsi les vœux et les sermens ?
Laissez agir le temps, laissez agir vos charmes.
Bientôt Iphis, irrité des mépris
De la beauté dont son cœur est épris,
Va vous rendre les armes.

AIR.

Pour finir vos peines
Amour va lancer ses traits.
Faites briller vos attraits
Formez de douces chaînes.

Pour finir vos peines
Amour va lancer ses traits.

ÉLISE.

Orane, malgré moi la crainte m'intimide.
Hélas ! je sens couler mes pleurs.
Iphis, que tu serais perfide,
Si sans les partager tu voyais mes douleurs !
Mais c'est assez tarder, cherchons Anaxarette :
Philoxis en ces lieux lui prépare une fête.
Je dois l'accompagner. Orane, suivez-moi.

SCÈNE II.

IPHIS.

Amour, que de tourmens j'endure sous ta loi !
Que mes maux sont cruels ! que ma peine est extrême !
Je crains de perdre ce que j'aime ;
J'ai beau m'assurer sur son cœur,
Je sens hélas ! que son ardeur
M'est une trop faible assurance
Pour me rendre mon espérance.
Je vois déjà sur ce rivage
Un rival orgueilleux, couronné de lauriers,
Au milieu de mille guerriers,
Lui présenter un doux hommage :
En cet état ose-t-on refuser
Un amant tout couvert de gloire ?
Hélas ! je ne puis accuser
Que sa grandeur et sa victoire.
De funestes pressentimens
Tour à tour dévorent mon ame ;
Mon trouble augmente à tous momens.
Anaxarette.... Dieux.... trahiriez-vous ma flamme !

AIR.

Quel prix de ma constante ardeur,
Si vous deveniez infidèle !
Élise était charmante et belle,
J'ai cent fois refusé son cœur.
Quel prix de ma constante ardeur,
Si vous deveniez infidèle !

SCÈNE III.

LE ROI, PHILOXIS.

LE ROI.

Prince, je vous dois aujourd'hui
L'éclat dont brille la couronne;
Votre bras est le seul appui
Qui vient de rassurer mon trône:
Vous avez terrassé mes plus fiers ennemis ;
Tout parle de votre victoire.
Des sujets révoltés voulaient ternir ma gloire,
Votre valeur les a soumis:
Jugez de la grandeur de ma reconnaissance
Par l'excès du bienfait que j'ai reçu de vous.
Vous possédez déjà la suprême puissance,
Soyez encor heureux époux.
Je dispose d'Anaxarette;
Ortule, en expirant, m'en laissa le pouvoir.
Philoxis, si sa main peut flatter votre espoir,
A former cet hymen aujourd'hui je m'apprête.

PHILOXIS.

Que ne vous dois-je point, seigneur!
Que mes plaisirs sont doux, qu'ils sont remplis de charmes!
Ah! l'heureux succès de mes armes
Est bien payé par un si grand bonheur!

AIR.

Tendre amour, aimable espérance,
Régnez à jamais dans mon cœur.
Je vois récompenser la plus parfaite ardeur,
Je reçois aujourd'hui le prix de ma constance.
Ce que j'ai senti de souffrance
N'est rien auprès de mon bonheur.
Tendre amour, aimable espérance,
Régnez à jamais dans mon cœur,
Je vais posséder ce que j'aime:
Ah! Philoxis est trop heureux!

LE ROI.

Je sens une joie extrême

De pouvoir combler vos vœux.

(ensemble.)

La paix succède aux plus vives alarmes,
Livrons-nous aux plus doux plaisirs,
Goûtons, goûtons-en tous les charmes;
Nous ne formerons plus d'inutiles désirs.

LE ROI.

La gloire a couronné vos armes,
Et l'hymen en ce jour couronne vos soupirs.

(ensemble.)

La paix succède, etc.

LE ROI.

Prince, je vais pour cet ouvrage
Tout préparer dès ce moment;
Vous allez être heureux amant:
C'est le fruit de votre courage.

PHILOXIS.

Et moi, pour annoncer en ces lieux mon bonheur,
Allons sur mes vaisseaux, triomphant et vainqueur,
Des dépouilles de ma conquête
Faire un hommage aux pieds d'Anaxarette.

SCÈNE IV.

ANAXARETTE.

AIR.

Je cherche en vain à dissiper mon trouble;
Non, rien ne saurait l'apaiser:
J'ai beau m'y vouloir opposer,
Malgré moi ma peine redouble.

Enfin il est donc vrai, j'épouse Philoxis,
Et j'ai pu consentir à trahir ma tendresse!
C'est inutilement que mon cœur s'intéresse
Au bonheur de l'aimable Iphis!

Fallait-il, dieux puissans! qu'une si douce flamme,
Dont j'attendais tout mon bonheur,
N'ait pu passer jusqu'en mon âme
Sans offenser ma gloire et mon honneur?
Je cherche en vain, etc.

Je sens encor tout mon amour,
Quoique pour l'étouffer l'ambition m'inspire;
Et je m'aperçois qu'à leur tour
Mes yeux versent des pleurs, et que mon cœur soupire.

Mais quoi! pourrais-je balancer?
Pour deux objets puis-je m'intéresser?
L'un est roi triomphant, l'autre amant sans naissance:
Ah! sans rougir je ne puis y penser,
Et j'en sens trop la différence
Pour oser encore hésiter.

Non, sachons mieux nous acquitter
Des lois que la gloire m'impose:
Régnons : mon rang ne me propose
Qu'une couronne à souhaiter;
Et je ne serais plus digne de la porter
Si je désirais autre chose.

SCÈNE V.

ÉLISE, ANAXARETTE, SUITE D'ANAXARETTE qui entre avec Élis

ÉLISE.

Philoxis est enfin de retour en ces lieux,
Il ramène avec lui l'amour et la victoire;
Et cet amant, comblé de gloire,
En vient faire hommage à vos yeux :
Ces vaisseaux triomphans, autour de ce rivage,
Semblent annoncer ses exploits.
Nos ennemis vaincus et soumis à nos lois
Sont des preuves de son courage.
Princesse, dans cet heureux jour
Vous allez partager l'éclat qui l'environne :
Qu'avec plaisir on porte une couronne,
Quand on la reçoit de l'amour!

ANAXARETTE.

Je sens l'excès de mon bonheur extrême,
Et je vois accomplir mes plus tendres désirs.
Hélas! que ne puis-je de même
Voir finir mes tendres soupirs!

(On entend des trompettes et des timbales derrière le théâtre.)

Mais qu'entends-je? quel bruit de guerre
Vient en ces lieux frapper les airs?

ÉLISE.

Quels sons harmonieux! quels éclatans concerts!

(ensemble.)

Ciel! quel auguste aspect paroît sur cette terre!

SCÈNE VI.

Ici quatre trompettes paraissent sur le théâtre, suivis d'un grand nombre de guerriers vêtus magnifiquement.

ANAXARETTE, ÉLISE, SUITE D'ANAXARETTE, CHEF DES GUERRIERS, CHOEUR DE GUERRIERS.

LE CHEF DES GUERRIERS, à Anaxarette.

Recevez, aimable princesse,
L'hommage d'un amant tendre et respectueux.
C'est de sa part que, dans ces lieux,
Nous venons vous offrir ses vœux et sa richesse.

(En cet endroit on voit entrer, au son des trompettes, plusieurs guerriers, vêtus légèrement, qui portent des présens magnifiques, à la fin desquels est un beau trophée; ils forment une marche, et vont en dansant offrir leurs présens à la princesse, pendant que le chef des guerriers chante.)

LE CHEF DES GUERRIERS.

Régnez à jamais sur son cœur,
Partagez son amour extrême,
Et que de sa flamme même
Puisse naître votre ardeur.
Et nous, guerriers, chantons l'heureuse chaîne
Qui va couronner nos vœux :
Honorons notre souveraine,
Sous ses lois vivons sans peine;
Soyons à jamais heureux.

CHOEUR DES GUERRIERS.

Chantons, chantons l'heureuse chaîne
Qui va couronner nos vœux;
Honorons notre souveraine,
Sous ses lois vivons sans peine;
Soyons à jamais heureux.

ÉLISE.

Jeunes-cœurs, en ce séjour

Rendez-vous sans plus attendre
Craignez d'irriter l'amour.
Chaque cœur doit à son tour
Devenir amoureux et tendre.
On veut en vain se défendre,
Il faut aimer un jour.

FIN DES FRAGMENS D'IPHIS.

LA DÉCOUVERTE

DU

NOUVEAU MONDE,

TRAGÉDIE EN TROIS ACTES.

PERSONNAGES.

LE CACIQUE de l'île de Guanahan, conquérant d'une partie des Antilles.
DIGIZÉ, épouse du cacique.
CARIME, princesse américaine.
COLOMB, chef de la flotte espagnole.
ALVAR, officier castillan.
LE GRAND-PRÊTRE des Américains.
NOZIME, Américain.
TROUPE DE SACRIFICATEURS AMÉRICAINS.
TROUPE D'ESPAGNOLS ET D'ESPAGNOLES DE LA FLOTTE.
TROUPE D'AMÉRICAINS ET D'AMÉRICAINES.

La scène est dans l'île de Guanahan.

LA DÉCOUVERTE

DU

NOUVEAU MONDE[1].

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente la forêt sacrée où les peuples de Guanahan venaient adorer les dieux.

SCÈNE I.

LE CACIQUE, CARIME.

LE CACIQUE.

Seule, en ces bois sacrés! eh! qu'y faisait Carime?

CARIME.

Eh! quel autre que vous devrait le savoir mieux?
De mes tourmens secrets j'importunais les dieux;
J'y pleurais mes malheurs : m'en faites-vous un crime?

LE CACIQUE.

Loin de vous condamner, j'honore la vertu
Qui vous fait près des dieux chercher la confiance
Que l'effroi vient d'ôter à mon peuple abattu.
Cent présages affreux, troublant notre assurance,
  Semblent du ciel annoncer le courroux;
Si nos crimes ont pu mériter sa vengeance,
    Vos vœux l'éloigneront de nous
    En faveur de votre innocence.

CARIME.

Quel fruit espérez-vous de ces détours honteux?
Cruel! vous insultez à mon sort déplorable.
    Ah! si l'amour me rend coupable,
    Est-ce à vous à blâmer mes feux?

LE CACIQUE.

Quoi! vous parlez d'amour en ces momens funestes!
L'amour échauffe-t-il des cœurs glacés d'effroi?

[1] Composée à Lyon en 1740. Voyez *Confessions*, liv. VII. Rousseau avait fait la musique du premier acte.

CARIME.

Quand l'amour est extrême,
Craint-on d'autre malheur
Que la froideur
De ce qu'on aime?
Si Digizé vous vantait son ardeur,
Lui répondriez-vous de même?

LE CACIQUE.

Digizé m'appartient par des nœuds éternels;
En partageant mes feux elle a rempli mon trône;
Et, quand nous confirmons nos sermens mutuels,
L'amour le justifie, et le devoir l'ordonne.

CARIME.

L'amour et le devoir s'accordent rarement:
Tour à tour seulement ils règnent dans une âme.
L'amour forme l'engagement,
Mais le devoir éteint la flamme.
Si l'hymen a pour vous des attraits si charmans,
Redoublez avec moi ses doux engagemens:
Mon cœur consent à ce partage:
C'est un usage établi parmi nous.

LE CACIQUE.

Que me proposez-vous, Carime? quel langage!

CARIME.

Tu t'offenses, cruel, d'un langage si doux!
Mon amour et mes pleurs excitent ton courroux!
Tu vas triompher en ce jour.
Ah! si tes yeux ont plus de charmes,
Ton cœur a-t-il autant d'amour?

LE CACIQUE.

Cessez de vains regrets, votre plainte est injuste:
Ici vos pleurs blessent mes yeux.
Carime, ainsi que vous, en cet asile auguste,
Mon cœur a ses secrets à révéler aux dieux.

CARIME.

Quoi! barbare, au mépris tu joins enfin l'outrage.
Va, tu n'entendras plus d'inutiles soupirs;
A mon amour trahi tu préfères ma rage;
Il faudra te servir au gré de tes désirs.

LE CACIQUE.

Que son sort est à plaindre!

Mais les fureurs n'obtiendront rien.
Pour un cœur fait comme le mien
Ses pleurs étaient bien plus à craindre.

SCÈNE II.

LE CACIQUE.

Lieu terrible, lieu révéré,
Séjour des dieux de cet empire,
Déployez dans les cœurs votre pouvoir sacré :
Dieux, calmez un peuple égaré,
De ses sens effrayés dissipez ce délire;
Ou, si votre puissance enfin n'y peut suffire,
N'usurpez plus un nom vainement adoré.
Je me le cache en vain, moi-même je frissonne;
Une sombre terreur m'agite malgré moi.
Cacique malheureux, ta vertu t'abandonne;
Pour la première fois ton courage s'étonne;
La crainte et la frayeur se font sentir à toi.

Lieu terrible, lieu révéré,
Séjour des dieux de cet empire,
Déployez dans les cœurs votre pouvoir sacré :
Rassurez un peuple égaré,
De ses sens effrayés dissipez ce délire;
Ou, si votre puissance enfin n'y peut suffire,
N'usurpez plus un nom vainement adoré.

Mais quel est le sujet de ces craintes frivoles?
Les vains pressentimens d'un peuple épouvanté,
Les mugissemens des idoles,
Ou l'aspect effrayant d'un astre ensanglanté?
Ah! n'ai-je tant de fois enchaîné la victoire,
Tant vaincu de rivaux, tant obtenu de gloire,
Que pour la perdre enfin par de si faibles coups?
Gloire frivole! eh! sur quoi comptons-nous?
Mais je vois Digizé. Cher objet de ma flamme,
Tendre épouse, ah! mieux que les dieux,
L'éclat de tes beaux yeux
Ranimera mon âme.

SCÈNE III.

DIGIZÉ, LE CACIQUE.

DIGIZÉ.

Seigneur, vos sujets éperdus,
Saisis d'effroi, d'horreur, cèdent à leurs alarmes;
Et, parmi tant de cris, de soupirs et de larmes,
C'est pour vous qu'ils craignent le plus.
Quel que soit le sujet de leur terreur mortelle,
Ah! fuyons, cher époux, fuyons, sauvons vos jours.
Par une crainte, hélas! qui menace leur cours,
Mon cœur sent une mort réelle.

LE CACIQUE.

Moi fuir! leur cacique! leur roi!
Leur père enfin! l'espères-tu de moi?
Sur la vaine terreur dont ton esprit se blesse,
Moi, fuir! ah! Digizé, que me proposes-tu?
Un cœur chargé d'une faiblesse
Conserverait-il ta tendresse
En abandonnant la vertu?
Digizé, je chéris le nœud qui nous assemble;
J'adore tes appas, ils peuvent tout sur moi:
Mais j'aime encor mon peuple autant que toi,
Et la vertu plus que tous deux ensemble.

SCÈNE IV.

NOZIME, LE CACIQUE, DIGIZÉ.

NOZIME.

Par votre ordre seigneur, les prêtres rassemblés
Vont bientôt en ces lieux commencer le mystère.

LE CACIQUE.

Et les peuples?

NOZIME.

Toujours également troublés,
Tous frémissent au bruit d'un mal imaginaire.
Ils disent qu'en ces lieux les enfans du soleil
Doivent bientôt descendre en superbe appareil.
Tout tremble à leur nom seul; et ces hommes terribles,

Affranchis de la mort, aux coups inaccessibles,
Doivent tout asservir à leur pouvoir fatal :
Trop fiers d'être immortels, leur orgueil sans égal
Des rois fait leurs sujets, des peuples leurs esclaves.
Leurs récits effrayans étonnent les plus braves.
J'ai vainement cherché les auteurs insensés
De ces bruits....

LE CACIQUE.

Laissez-nous, Nozime : c'est assez.

DIGIZÉ.

Grands dieux! que produira cette terreur publique!
Quel sera ton destin, infortuné cacique?
Hélas! ce doute affreux ne trouble-t-il que moi?

LE CACIQUE.

Mon sort est décidé, je suis aimé de toi.
Dieux puissans, dieux jaloux de mon bonheur suprême,
Des fiers enfans du ciel secondez les projets :
Armez à votre gré la terre, l'enfer même;
Je puis braver et la foudre et vos traits.
Déployez contre moi votre injuste vengeance,
J'en redoute peu les effets :
Digizé seule en sa puissance
Tient mon bonheur et mes succès.
Dieux puissans, dieux jaloux de mon bonheur suprême,
Des fiers enfans du ciel secondez les projets :
Armez à votre gré la terre, l'enfer même;
Je puis braver et la foudre et vos traits.

DIGIZÉ.

Où vous emporte un excès de tendresse?
Ah! n'irritons point les dieux :
Plus on prétend braver les cieux,
Plus on sent sa propre faiblesse.
Ciel, protecteur de l'innocence,
Éloigne nos dangers, dissipe notre effroi.
Eh! des faibles humains qui prendra la défense,
S'ils n'osent espérer en toi?
Du plus parfait amour la flamme légitime
Aurait-elle offensé tes yeux?
Ah! si des yeux si purs devant toi sont un crime,
Détruis la race humaine et ne fais que des dieux.

Ciel, protecteur de l'innocence,
Éloigne nos dangers, dissipe notre effroi.
Eh! des faibles humains qui prendra la défense,
S'ils n'osent espérer en toi?

LE CACIQUE.

Chère épouse, suspends d'inutiles alarmes:
Plus que de vains malheurs tes pleurs me vont coûter.
Ai-je, quand tu verses des larmes,
De plus grands maux à redouter?
Mais j'entends retentir les instrumens sacrés,
Les prêtres vont paraître:
Gardez-vous de laisser connaître
Le trouble auquel vous vous livrez.

SCÈNE V.

LE CACIQUE, LE GRAND-PRÊTRE, DIGIZÉ, TROUPE DE PRÊTRES.

LE GRAND-PRÊTRE.

C'est ici le séjour de nos dieux formidables;
Ils rendent en ces lieux leurs arrêts redoutables:
Que leur présence en nous imprime un saint respect!
Tout doit frémir à leur aspect.

LE CACIQUE.

Prêtres sacrés des dieux qui protégent [1] ces îles,
Implorez leur secours sur mon peuple et sur moi;
Obtenez d'eux qu'ils bannissent l'effroi
Qui vient troubler ces lieux tranquilles.
Des présages affreux
Répandent l'épouvante;
Tout gémit dans l'attente
De cent maux rigoureux.
Par vos accens terribles
Évoquez les destins:
Si nos maux sont certains,
Ils seront moins sensibles.

[1] * Dans l'édition de Genève, 1782, et dans l'édition de Paris, 38 volumes in-8°, on lit:

Prêtres sacrés des dieux, qui *protéges* ces îles,

mais je pense que c'est une faute.

LE GRAND-PRÊTRE, alternativement avec le chœur.

Ancien du monde, être des jours,
Sois attentif à nos prières;
Soleil, suspends ton cours
Pour éclairer nos mystères.

LE GRAND-PRÊTRE.

Dieux qui veillez sur cet empire,
Manifestez vos soins; soyez nos protecteurs.
Bannissez de vaines terreurs,
Un signe seul vous peut suffire:
Le vil effroi peut-il frapper des cœurs
Que votre confiance inspire?

CHOEUR.

Ancien du monde, être des jours,
Sois attentif à nos prières;
Soleil, suspends ton cours
Pour éclairer nos mystères.

LE GRAND-PRÊTRE.

Conservez à son peuple un prince généreux:
Que, de votre pouvoir digne dépositaire,
Il soit heureux comme les dieux,
Puisqu'il remplit leur ministère,
Et qu'il est bienfaisant comme eux!

CHOEUR.

Ancien du monde, etc.

LE GRAND-PRÊTRE.

C'en est assez. Que l'on fasse silence.
De nos rites sacrés déployons la puissance.
Que vos sublimes sons, vos pas mystérieux,
De l'avenir, soustrait aux mortels curieux,
Dans mon cœur inspiré portent la connaissance.
Mais la fureur divine agite mes esprits;
Mes sens sont étonnés, mes regards éblouis;
La nature succombe aux efforts réunis
De ces ébranlemens terribles...
Non, des transports nouveaux affermissent mes sens;
Mes yeux avec effort percent la nuit des temps...
Écoutez du destin les décrets inflexibles...
Cacique infortuné,
Tes exploits sont flétris, ton règne est terminé:

Ce jour en d'autres mains fait passer ta puissance:
Tes peuples, asservis sous un joug odieux,
Vont perdre pour jamais les plus chers dons des cieux,
Leur liberté, leur innocence.
Fiers enfans du soleil, vous triomphez de nous;
Vos arts sur nos vertus vous donnent la victoire:
Mais, quand nous tombons sous vos coups,
Craignez de payer cher nos maux et votre gloire.
Des nuages confus naissent de toutes parts...
Les siècles sont voilés à mes faibles regards.

LE CACIQUE.

De vos arts mensongers cessez les vains prestiges.

(Les prêtres se retirent, après quoi l'on entend le chœur suivant derrière le théâtre.)

CHOEUR, derrière le théâtre.

O ciel! ô ciel! quels prodiges nouveaux!
Et quels monstres ailés paraissent sur les eaux!

DIGIZÉ.

Dieux! quels sont ces nouveaux prodiges?

CHOEUR, derrière le théâtre.

O ciel! ô ciel! etc.

LE CACIQUE.

L'effroi trouble les yeux de ce peuple timide;
Allons apaiser ses transports.

DIGIZÉ.

Seigneur, où courez-vous? quel vain espoir vous guide?
Contre l'arrêt des dieux que servent vos efforts?...
Mais il ne m'entend plus, il fuit. Destin sévère!
Ah! ne puis-je du moins, dans ma douleur amère,
Sauver un de ses jours au prix de mille morts?

FIN DU PREMIER ACTE.

ACTE SECOND.

Le théâtre représente un rivage entrecoupé d'arbres et de rochers. On voit, dans l'enfoncement, débarquer la flotte espagnole, au son des trompettes et des timbales.

SCÈNE I.

COLOMB, ALVAR, TROUPE D'ESPAGNOLS ET D'ESPAGNOLES.

CHOEUR.

Triomphons, triomphons sur la terre et sur l'onde!
Donnons des lois à l'univers:
Notre audace en ce jour découvre un nouveau monde;
Il est fait pour porter nos fers.

COLOMB, tenant d'une main une épée nue, et de l'autre l'étendard de Castille.

Climats dont à nos yeux s'enrichit la nature,
Inconnus aux humains, trop négligés des cieux,
Perdez la liberté:

(Il plante l'étendard en terre.)

Mais portez sans murmure
Un joug encor plus précieux.
Chers compagnons, jadis l'Argonaute timide
Éternisa son nom dans les champs de Colchos:
Aux rives de Gadès l'impétueux Alcide
Borna sa course et ses travaux:
Un art audacieux, en nous servant de guide,
De l'immense Océan nous a soumis les flots.
Mais qui célébrera notre troupe intrépide
A l'égal de tous ces héros?
Célébrez ce grand jour d'éternelle mémoire;
Entrez, par les plaisirs, au chemin de la gloire.
Que vos yeux enchanteurs brillent de toutes parts;
De ce peuple sauvage étonnez les regards.

CHOEUR.

Célébrons ce grand jour d'éternelle mémoire;
Que nos yeux enchanteurs brillent de toutes parts.

(On danse.)

ALVAR.

Fière Castille, étend partout tes lois,

Sur tout la nature exerce ton empire;
Pour combler tes brillans exploits
Un monde entier n'a pu suffire.
Maîtres des élémens, héros dans les combats,
Répandons dans ces lieux la terreur, le ravage;
Le ciel en fit notre partage
Quand il rendit l'abord de ces climats
Accessible à notre courage.
Fière Castille, etc.

(Danses guerrières.)

UNE CASTILLANE.

Volez, conquérans redoutables,
Allez remplir de grands destins:
Avec des armes plus aimables,
Nos triomphes sont plus certains.
Qu'ici d'une gloire immortelle
Chacun se couronne à son tour.
Guerriers, vous y portez l'empire d'Isabelle,
Nous y portons l'empire de l'Amour.
Volez, conquérans, etc.

(Danses.)

ALVAR ET LE CASTILLANE.

Jeunes beautés, guerriers terribles,
Unissez-vous, soumettez l'univers.
Si quelqu'un se dérobe à des coups invincibles,
Par de beaux yeux qu'il soit chargé de fers.

COLOMB.

C'est assez exprimer notre allégresse extrême,
Nous devons nos momens à de plus doux transports.
Allons aux habitans qui vivent sur ces bords
De leur nouveau destin porter l'arrêt suprême.
Alvar, de nos vaisseaux ne vous éloignez pas;
Dans ces détours cachés dispersez vos soldats:
La gloire d'un guerrier est assez satisfaite
S'il peut favoriser une heureuse retraite.
Allez, si nous avons à livrer des combats,
Il sera bientôt temps d'illustrer votre bras.

CHOEUR.

Triomphons, triomphons sur la terre et sur l'onde;
Portons nos lois au bout de l'univers:

Notre audace en ce jour découvre un nouveau monde;
Nous sommes faits pour lui donner des fers.

SCÈNE II.

CARIME.

Transports de ma fureur, amour, rage funeste,
Tyrans de la raison, où guidez-vous mes pas?
C'est assez déchirer mon cœur par vos combats;
Ah! du moins éteignez un feu que je déteste,
Par mes pleurs ou par mon trépas,
Mais je l'espère en vain, l'ingrat y règne encore:
Ses outrages cruels n'ont pu me dégager;
Je reconnais toujours, hélas! que je l'adore,
Par mon ardeur à m'en venger.
Transports de ma fureur, etc.

Mais que servent ces pleurs?... Qu'elle pleure elle-même...
C'est ici le séjour des enfans du soleil,
Voilà de leur abord le superbe appareil;
Qu'y viens-je faire, hélas! dans ma fureur extrême?
Je viens leur livrer ce que j'aime,
Pour leur livrer ce que je hais!
Oses-tu l'espérer, infidèle Carime?
Les fils du ciel sont-ils faits pour le crime?
Ils détesteront tes forfaits.
Mais s'ils avaient aimé,... s'ils ont des cœurs sensibles...
Ah! sans doute ils le sont, s'ils ont reçu le jour.
Le ciel peut-il former des cœurs inaccessibles
Aux tourmens de l'amour?

SCÈNE III.

ALVAR, CARIME.

ALVAR.

Que vois-je? quel éclat! ciel! comment tant de charmes
Se trouvent-ils en ces déserts?
Que serviront ici la valeur et les armes?
C'est à nous d'y porter les fers.

CARIME, *en action de se prosterner.*

Je suis encor, seigneur, dans l'ignorance
Des hommages qu'on doit...

ALVAR, *la relevant.*

J'en puis avoir reçus;
Mais où brille votre présence
C'est à vous seule qu'ils sont dus.

CARIME.

Quoi donc! refusez-vous, seigneur, qu'on vous adore?
N'êtes-vous pas des dieux?

ALVAR.

On ne doit adorer que vous seule en ces lieux;
Au titre de héros nous aspirons encore.
Mais daignez m'instruire à mon tour
Si mon cœur, en ce lieu sauvage,
Doit en vous admirer l'ouvrage
De la nature ou de l'Amour.

CARIME.

Vous séduisez le mien par un si doux langage,
Je n'en attendais pas de tels en ce séjour.

ALVAR.

L'Amour veut, par mes soins, réparer en ce jour
Ce qu'ici vos appas ont de désavantage:
Ces lieux grossiers ne sont pas faits pour vous;
Daignez nous suivre en un climat plus doux.
Avec tant d'appas en partage,
L'indifférence est un outrage
Que vous ne craindrez pas de nous.

CARIME.

Je ferai plus encore; et je veux que cette île
Avant la fin du jour reconnaisse vos lois.
Les peuples effrayés vont d'asile en asile
Chercher leur sûreté dans le fond de nos bois.
Le Cacique lui-même, en d'obscures retraites,
A déposé ses biens les plus chéris.
Je connais les détours de ces routes secrètes.
Des otages si chers...

ALVAR.

Croyez-vous qu'à ce prix
Nos cœurs soient satisfaits d'emporter la victoire?
Notre valeur suffit pour nous la procurer.

Vos soins ne serviraient qu'à ternir notre gloire,
Sans la mieux assurer.

CARIME.

Ainsi tout se refuse à ma juste colère!

ALVAR.

Juste ciel! vous pleurez! ai-je pu vous déplaire?
Parlez, que fallait-il?...

CARIME.

Il fallait me venger.

ALVAR.

Quel indigne mortel a pu vous outrager?
Quel monstre a pu former ce dessein téméraire?

CARIME.

Le Cacique.

ALVAR.

Il mourra: c'est fait de son destin.
Tous moyens sont permis pour punir une offense.
Pour courir à la gloire il n'est qu'un seul chemin,
Il en est cent pour la vengeance.
Il faut venger vos pleurs et vos appas.
Mais mon zèle empressé n'est pas ici le maître:
Notre chef en ces lieux va bientôt reparaître;
Je vais tout préparer pour marcher sur vos pas.

(ensemble.)

Vengeance, Amour, unissez-vous,
Portez partout le ravage.
Quand vous animez le courage,
Rien ne résiste à vos coups.

ALVAR.

La colère en est plus ardente
Quand ce qu'on aime est outragé.

CARIME.

Quand l'amour en haine est changé,
La rage est cent fois plus puissante.

(ensemble.)

Vengeance, Amour, unissez-vous, etc.

FIN DU SECOND ACTE.

ACTE TROISIÈME.

Le théâtre change, et représente les appartemens du Cacique.

SCÈNE I.

DIGIZÉ.

Tourmens des tendres cœurs, terreurs, crainte fatale,
Tristes pressentimens, vous voilà donc remplis !
Funeste trahison d'une indigne rivale,
Noirs crimes de l'amour, restez-vous impunis ?
Hélas, dans mon effroi timide,
Je ne soupçonnais pas, cher et fidèle époux,
De quelle main perfide
Te viendraient de si rudes coups.
Je connais trop ton cœur, le sort qui nous sépare
Terminera tes jours :
Et je n'attendrai pas qu'une main moins barbare
Des miens vienne trancher le cours.

Tourmens des tendres cœurs, terreurs, crainte fatale,
Tristes pressentimens, etc.

Cacique redouté, quand cette heureuse rive
Retentissait partout de tes faits glorieux,
Qui t'eût dit qu'on verrait ton épouse captive
Dans le palais de tes aïeux ?

SCÈNE II.

DIGIZÉ, CARIME.

DIGIZÉ.

Venez-vous insulter à mon sort déplorable ?

CARIME.

Je viens partager vos ennuis.

DIGIZÉ.

Votre fausse pitié m'accable
Plus que l'état même où je suis.

CARIME.

Je ne connais point l'art de feindre :
Avec regret je vois couler vos pleurs.
Mon désespoir a causé vos malheurs;
Mais mon cœur commence à vous plaindre,
Sans pouvoir guérir vos douleurs.

Renonçons à la violence :
Quand le cœur se croit outragé,
A peine a-t-on puni l'offense
Qu'on sent moins le plaisir que donne la vengeance
Que le regret d'être vengé.

DIGIZÉ.

Quand le remède est impossible,
Vous regrettez les maux où vous me réduisez;
C'est quand vous les avez causés
Qu'il y fallait être sensible.

(ensemble.)

Amour, Amour, tes cruelles fureurs,
Tes injustes caprices,
Ne cesseront-ils point de tourmenter les cœurs?
Fais-tu de nos supplices
Tes plus chères douceurs?
Nos tourmens font-ils tes délices?
Te nourris-tu de nos pleurs?
Amour, Amour, tes cruelles fureurs,
Tes injustes caprices
Ne cesseront-ils point de tourmenter les cœurs?

CARIME.

Quel bruit ici se fait entendre!
Quels cris! quels rayons étincelans!

DIGIZÉ.

Du Cacique en fureur les transports violens....
Si c'était lui.... Grands dieux! qu'ose-t-il entreprendre?
Le bruit redouble; hélas! peut-être il va périr.
Ciel, juste ciel, daigne le secourir!

(On entend des décharges de mousqueterie qui se mêlent au bruit de l'orchestre.)

(ensemble.)

Dieux! quel fracas! quel bruit! quels éclats de tonnerre!
Le soleil irrité renverse-t-il la terre?

SCÈNE III.

COLOMB, suivi de quelques guerriers; DIGIZÉ, CARIME.

COLOMB.

C'est assez. Épargnons de faibles ennemis.
Qu'ils sentent leur faiblesse avec leur esclavage;
Avec tant de fierté, d'audace et de courage,
Ils n'en seront que plus punis.

DIGIZÉ.

Cruels! qu'avez-vous fait?... Mais, ô ciel! c'est lui-même!

SCÈNE IV.

ALVAR, LE CACIQUE, désarmé, COLOMB, DIGIZÉ, CARIME.

ALVAR.

Je l'ai surpris qui, seul, ardent et furieux,
Cherchait à pénétrer jusqu'en ces mêmes lieux.

COLOMB.

Parle, que voulais-tu dans ton audace extrême?

LE CACIQUE.

Voir Digizé, t'immoler et mourir.

COLOMB.

Ta barbare fierté ne peut se démentir:
Mais, réponds, qu'attends-tu de ma juste colère?

LE CACIQUE.

Je n'attends rien de toi; va, remplis tes projets.
Fils du soleil, de tes heureux succès
Rends grâce aux foudres de ton père,
Dont il t'a fait dépositaire.
Sans ces foudres brûlans, ta troupe en ces climats
N'aurait trouvé que le trépas.

COLOMB.

Ainsi donc ton arrêt est dicté par toi-même.

CARIME.

Calmez votre colère extrême;
Accordez aux remords prêts à me déchirer
De deux tendres époux la vie et la couronne.
J'ai fait leurs maux, je veux les réparer:

Ou, si votre rigueur l'ordonne,
Avec eux je veux expirer.

COLOMB.

Daignent-ils recourir à la moindre prière!

LE CACIQUE.

Vainement ton orgueil l'espère,
Et jamais mes pareils n'ont prié que les dieux.

CARIME, à Alvar.

Obtenez ce bienfait si je plais à vos yeux.

CARIME, ALVAR, DIGIZÉ.

Excusez deux époux, deux amants trop sensibles;
Tout leur crime est dans leur amour.
Ah! si vous aimiez un jour,
Voudriez-vous à votre tour
Ne rencontrer que des cœurs inflexibles?

CARIME.

Ne vous rendrez-vous point?

COLOMB.

Allez, je suis vaincu.
Cacique malheureux, remonte sur ton trône.
(On lui rend son épée.)
Reçois mon amitié, c'est un bien qui t'est dû.
Je songe, quand je te pardonne,
Moins à leurs pleurs qu'à ta vertu.
(A Carime.)
Pour ces tristes climats la vôtre n'est pas née.
Sensible aux feux d'Alvar, daignez les couronner.
Venez montrer l'exemple à l'Espagne étonnée,
Quand on pourrait punir, de savoir pardonner.

LE CACIQUE.

C'est toi qui viens de le donner;
Tu me rends Digizé, tu m'as vaincu par elle.
Tes armes n'avaient pu dompter mon cœur rebelle,
Tu l'as soumis par tes bienfaits.
Sois sûr, dès cet instant, que tu n'auras jamais
D'ami plus empressé, de sujet plus fidèle.

COLOMB.

Je te veux pour ami, sois sujet d'Isabelle.
Vante-nous désormais ton éclat prétendu,
Europe; en ce climat sauvage,
On éprouve autant de courage,

On y trouve plus de vertu.
O vous que des deux bouts du monde
Le destin rassemble en ces lieux !
Venez, peuples divers, former d'aimables jeux :
Qu'à vos concerts l'écho réponde ;
Enchantez les cœurs et les yeux.
Jamais une plus digne fête
N'attira vos regards.
Nos jeux sont les enfans des arts,
Et le monde en est la conquête.
Hâtez-vous, accourez, venez de toutes parts,
O vous que des deux bouts du monde
Le destin rassemble en ces lieux !
Venez former d'aimables jeux.

SCÈNE V.

COLOMB, DIGIZÉ, CARIME, LE CACIQUE, ALVAR, PEUPLES ESPAGNOLS ET AMÉRICAINS.

CHOEUR.

Accourons, accourons, formons d'aimables jeux ;
Qu'à nos concerts l'écho réponde :
Enchantons les cœurs et les yeux.

UN AMÉRICAIN.

Il n'est point de cœur sauvage
Pour l'amour ;
Et dès qu'on s'engage
En ce séjour,
C'est sans partage.
Point d'autres plaisirs
Que de douces chaînes ;
Nos uniques peines
Sont nos vains désirs,
Quand des inhumaines
Causent nos soupirs.
Il n'est point, etc.

UNE ESPAGNOLE.

Voguons,
Parcourons
Les ondes,

Nos plaisirs auront leur tour.
Découvrir
De nouveaux mondes,
C'est offrir
De nouveaux myrtes à l'Amour.

Plus loin que Phébus n'étend
Sa carrière,
Plus loin qu'il ne répand
Sa lumière,
L'amour fait sentir ses feux.
Soleil, tu fais nos jours; l'Amour les rend heureux.
Voguons, etc.

CHOEUR.

Répandons dans tout l'univers
Et nos trésors et l'abondance;
Unissons par notre alliance
Deux mondes séparés par l'abîme des mers.

AIR

AJOUTÉ A LA FÊTE DU TROISIÈME ACTE.

DIGIZÉ.

Triomphe, Amour, règne en ces lieux;
Retour de mon bonheur, doux transports de ma flamme,
Plaisirs charmans, plaisirs des dieux,
Enchantez, enivrez mon âme;
Coulez torrens délicieux.
Fille de la vertu, tranquillité charmante,
Tu n'exclus point des cœurs l'aimable volupté.
Les doux plaisirs font la félicité,
Mais c'est toi qui la rends constante.

FIN DE LA DÉCOUVERTE DU NOUVEAU MONDE.

LES MUSES GALANTES,

BALLET,

Représenté en 1745 devant le duc de Richelieu; en 1747, sur le théâtre de l'Opéra; en 1761, devant le prince de Conti.

AVERTISSEMENT.

Cet ouvrage est si médiocre en son genre, et le genre en est si mauvais, que, pour comprendre comment il m'a pu plaire, il faut sentir toute la force de l'habitude et des préjugés. Nourri, dès mon enfance, dans le goût de la musique française et de l'espèce de poésie qui lui est propre, je prenais le bruit pour de l'harmonie, le merveilleux pour de l'intérêt, et des chansons pour un opéra.

En travaillant à celui-ci, je ne songeais qu'à me donner des paroles propres à déployer les trois caractères de musique dont j'étais occupé : dans ce dessein, je choisis Hésiode pour le genre élevé et fort, Ovide pour le tendre, Anacréon pour le gai. Ce plan n'était pas mauvais, si j'avais mieux su le remplir.

Cependant, quoique la musique de cette pièce ne vaille guère mieux que la poésie, on ne laisse pas d'y trouver de temps en temps des morceaux pleins de chaleur et de vie. L'ouvrage a été exécuté plusieurs fois avec assez de succès, savoir : en 1745, devant M. le duc de Richelieu, qui le destinait pour la cour ; en 1747, sur le théâtre de l'Opéra ; et, en 1761, devant M. le prince de Conti. Ce fut même sur l'exécution de quelques morceaux que j'en avais fait répéter chez M. de La Popelinière, que M. Rameau, qui les entendit, conçut contre moi cette violente haine dont il n'a cessé de donner des marques jusqu'à sa mort.

PERSONNAGES DU PROLOGUE.

L'AMOUR.
APOLLON.
LA GLOIRE.
LES MUSES.
LES GRACES.
TROUPE DE JEUX ET DE RIS.

PERSONNAGES DU BALLET.

EUTERPE, sous le nom d'Églé.
POLYCRATE.
OVIDE.
ANACRÉON.
HÉSIODE.
DORIS.
ÉRITHIE.
THÉMIRE.
UN SONGE.
UN HOMME DE LA FÊTE.
TROUPE DE JEUNES SAMIENNES.
PEUPLE.

PROLOGUE.

Le théâtre représente le mont Parnasse ; Apollon y paraît sur son trône, et les Muses sont assises autour de lui.

SCÈNE I.

APOLLON ET LES MUSES.

Naissez, divins esprits ; naissez, fameux héros ;
Brillez par les beaux-arts, brillez par la victoire ;
Méritez d'être admis au temple de mémoire :
Nous réservons à votre gloire
Un prix digne de vos travaux.

APOLLON.

Muses, filles du ciel, que votre gloire est pure !
Que vos plaisirs sont doux !
Les plus beaux dons de la nature
Sont moins brillans que ceux qu'on tient de vous.
Sur ce paisible mont, loin du bruit et des armes,
Des innocens plaisirs vous goûtez les douceurs.
La fière ambition, l'amour ni ses faux charmes
Ne troublent point vos cœurs.

LES MUSES.

Non, non, l'amour ni ses faux charmes
Ne troubleront jamais nos cœurs.

(On entend une symphonie brillante et douce alternativement.)

SCÈNE II.

La Gloire et l'Amour descendent du même char.

APOLLON, LES MUSES, L'AMOUR, LA GLOIRE.

APOLLON.

Que vois-je ? ô ciel ! dois-je le croire ?
L'Amour dans le char de la Gloire !

LA GLOIRE.

Quelle triste erreur vous séduit !
Voyez ce dieu charmant, soutien de mon empire :

Par lui l'amant triomphe, et le guerrier soupire;
Il forme des héros, et sa voix les conduit.
Il faut lui céder la victoire
Quand on veut briller à ma cour :
Rien n'est plus chéri de la Gloire
Qu'un grand cœur guidé par l'Amour.

APOLLON.

Quoi! mes divins lauriers d'un enfant téméraire
Ceindraient le front audacieux?

L'AMOUR.

Tu méprises l'Amour, éprouve sa colère.
Aux pieds d'une beauté sévère,
Va former d'inutiles vœux.
Qu'un exemple éclatant montre aux cœurs amoureux
Que de moi seul dépend le don de plaire;
Que les talens, l'esprit, l'ardeur sincère,
Ne font point les amans heureux.

APOLLON.

Ciel! quel objet charmant se retrace à mon âme!
Quelle soudaine flamme
Il inspire à mes sens!
C'est ton pouvoir, Amour, que je ressens :
Du moins à mes soupirs naissans
Daigne rendre Daphné sensible.

L'AMOUR.

Je te rendrais heureux, je prétends te punir.

APOLLON.

Quoi! toujours soupirer sans pouvoir la fléchir?
Cruel, que ma peine est terrible!

(Il s'en va.)

L'AMOUR.

C'est la vengeance de l'Amour.

LES MUSES.

Fuyons un tyran perfide,
Craignons à notre tour.

LA GLOIRE.

Pourquoi cet effroi timide?
Apollon régnait parmi vous,
Souffrez que l'Amour y préside
Sous des auspices plus doux.

L'AMOUR.

Ah ! qu'il est doux, qu'il est charmant de plaire !
C'est l'art le plus nécessaire.
Ah ! qu'il est doux, qu'il est flatteur
De savoir parler au cœur !

(Les Muses, persuadées par l'Amour, répètent ces quatre vers.)

L'AMOUR.

Accourez, Jeux et Ris, doux séducteurs des belles ;
Vous, par qui tout cède à l'Amour,
Confirmez mon triomphe, et parez ce séjour
De myrtes et de fleurs nouvelles :
Grâces, plus brillantes qu'elles,
Venez embellir ma cour.

SCÈNE III.

L'AMOUR, LA GLOIRE, LES MUSES, LES GRACES, TROUPES DE JEUX ET DE RIS.

CHOEUR.

Accourons, accourons dans ce nouveau séjour ;
Soupirez, beautés rebelles,
Par vous tout cède à l'Amour.

(On danse.)

LA GLOIRE.

Les vents, les affreux orages,
Font par d'horribles ravages
La terreur des matelots :
Amour, quand ta voix le guide,
On voit l'alcyon timide
Brave la fureur des flots.
Tes divines flammes
Des plus faibles ames
Peuvent faire des héros.

(On danse.)

CHOEUR.

Gloire, Amour, sur les cœurs partagez la victoire ;
Que le myrte au laurier soit uni dès ce jour.
Que les soins rendus à la Gloire
Soient toujours payés par l'Amour.

L'AMOUR.

Quittez, Muses, quittez ce désert trop stérile,

Venez de vos appas enchanter l'univers ;
Après avoir orné mille climats divers,
Que l'empire des lis soit votre [1] heureux asile.
Au milieu des beaux-arts puissiez-vous y briller
De votre plus vive lumière !
Un règne glorieux vous y fera trouver
Des amans dignes de vous plaire,
Et des héros à célébrer.

[1] * Cette leçon est conforme à l'édition en 22 vol. in-8° de 1819, publiée par M. Lefèvre. Dans l'édition de Genève, 1782, et dans celle de Paris, en 38 vol. in-8°, on lit :

Que l'empire des lis soit *notre* heureux asile.

FIN DU PROLOGUE.

LES MUSES GALANTES.

opéra-ballet

PREMIÈRE ENTRÉE.

Le théâtre représente un bocage, au travers duquel on voit des hameaux.

SCÈNE I.

ÉGLÉ, DORIS.

DORIS.

L'Amour va vous offrir la plus charmante fête;
Déjà pour disputer chaque berger s'apprête:
Le don de votre main au vainqueur est promis.
Qu'Hésiode est à plaindre! hélas! il vous adore;
Mais les jeux d'Apollon sont des arts qu'il ignore;
De ses tendres soupirs il va perdre le prix.

ÉGLÉ.

Doris, j'aime Hésiode, et plus que l'on ne pense
Je m'occupe de son bonheur:
Mais c'est en éprouvant ses feux et sa constance
Que j'ai dû m'assurer qu'il méritait mon cœur.

DORIS.

A vos engagemens pourrez-vous vous soustraire?

ÉGLÉ.

Je ne sais point, Doris, manquer de foi.

DORIS.

Comment avec vos feux accorder votre loi?

ÉGLÉ.

Tu verras dès ce jour tout ce qu'Églé peut faire.

DORIS.

Églé, dans nos hameaux inconnue, étrangère,
Jouit sur tous les cœurs d'un pouvoir mérité;
Rien ne lui doit être impossible
Avec le secours invincible
De l'esprit et de la beauté.

ÉGLÉ.

J'aperçois Hésiode.

DORIS.

Accablé de tristesse,

Il plaint le malheur de ses feux.

ÉGLÉ.

Je saurai dissiper la douleur qui le presse.
Mais pour quelques instans cachons-nous à ses yeux.

SCÈNE II.

HÉSIODE.

Églé méprise ma tendresse;
Séduite par les chants de mes heureux rivaux,
Son cœur en est le prix : et seul dans ces hameaux
J'ignore les secrets de l'art qu'elle couronne!
Églé le sait et m'abandonne!
Je vais la perdre sans retour.
A de frivoles chants se peut-il qu'elle donne
Un prix qui n'était dû qu'au plus parfait amour?

(On entend une symphonie douce.)

Quelle douce harmonie ici se fait entendre!...
Elle invite au repos... Je ne puis m'en défendre...
Mes yeux appesantis laissent tarir leurs pleurs...
Dans le sein du sommeil je cède à ses douceurs...

SCÈNE III.

ÉGLÉ, HÉSIODE, endormi.

ÉGLÉ.

Commencez le bonheur de ce berger fidèle,
Songes; en ce séjour Euterpe vous appelle.
Accourez à ma voix, parlez à mon amant;
Par vos images séduisantes,
Par vos illusions charmantes,
Annoncez-lui le destin qui l'attend.

(Entrée des Songes.)

UN SONGE.

Songes flatteurs,
Quand d'un cœur misérable
Vos soins apaisent les douleurs,
Douces erreurs,
Du sort impitoyable

Suspendez long-temps les rigueurs;
Réveil, éloignez-vous:
Ah! que le sommeil est doux!
Mais quand un songe favorable
Présage un bonheur véritable,
Sommeil, éloignez-vous:
Ah! que le réveil est doux!

(Les Songes se retirent.)

ÉGLÉ.

Toi, pour qui j'ai quitté mes sœurs et le Parnasse,
Toi, que le ciel a fait digne de mon amour,
Tendre berger, d'une feinte disgrâce
Ne crains point l'effet en ce jour.
Reçois le don des vers. Qu'un nouveau feu t'anime.
Des transports d'Apollon ressens l'effet sublime;
Et, par tes chants divins t'élevant jusqu'aux cieux,
Ose, en les célébrant, te rendre égal aux dieux.

(Une lyre suspendue à un laurier s'élève à côté d'Hésiode.)

Amour dont les ardeurs ont embrasé mon ame,
Daigne animer mes dons de ta divine flamme:
Nous pouvons du génie exciter les efforts,
Mais les succès heureux sont dus à tes transports.

SCÈNE IV.

HÉSIODE.

Où suis-je? quel réveil? quel nouveau feu m'inspire?
Quel nouveau jour me luit? Tous mes sens sont surpris!

(Il aperçoit la lyre.)

Mais quel prodige étonne mes esprits?

(Il la touche, et elle rend des sons.)

Dieux, quels sons éclatans partent de cette lyre!
D'un transport inconnu j'éprouve le délire;
Je forme sans effort des chants harmonieux;
O lyre! ô cher présent des dieux,
Déjà par ton secours je parle leur langage.
Le plus puissant de tous excite mon courage,
Je reconnais l'Amour à ces transports si beaux,
Et je vais triompher de mes jaloux rivaux.

SCÈNE V.

HÉSIODE, TROUPE DE BERGERS qui s'assemblent pour la fête.

CHOEUR.

Que tout retentisse,
Que tout applaudisse
A nos chants divers!
Que l'écho s'unisse,
Qu'Églé s'attendrisse
A nos doux concerts!
Doux espoir de plaire,
Animez nos jeux!
Apollon va faire
Un amant heureux.
Flatteuse victoire!
Triomphe enchanteur!
L'amour et la gloire
Suivront le vainqueur.

(On danse, après quoi Hésiode s'approche pour disputer.)

CHOEUR.

O berger, déposez cette lyre inutile;
Voulez-vous dans nos jeux disputer en ce jour?

HÉSIODE.

Rien n'est impossible à l'Amour.
Je n'ai point fait de l'art une étude servile,
Et ma voix indocile
Ne s'est jamais unie aux chalumeaux.
Mais, dans le succès que j'espère,
J'attends tout du feu qui m'éclaire,
Et rien de mes faibles travaux.

CHOEUR.

Chantez, berger téméraire;
Nous allons admirer vos prodiges nouveaux.

HÉSIODE commence.

Beau feu qui consumez mon âme,
Inspirez à mes chants votre divine ardeur:
Portez dans mon esprit cette brillante flamme
Dont vous brûlez mon cœur.

CHOEUR, qui interrompt Hésiode.

Sa lyre efface nos musettes.
Ah ! nous sommes vaincus !
Fuyons dans nos retraites.

SCÈNE VI.

HÉSIODE, ÉGLÉ.

HÉSIODE.

Belle Églé... Mais, ô ciel! quels charmes inconnus !...
Vous êtes immortelle, et j'ai pu m'y méprendre!
Vos célestes appas n'ont-ils pas dû m'apprendre
Qu'il n'est permis qu'aux dieux de soupirer pour vous?
Hélas! à chaque instant, sans pouvoir m'en défendre,
Mon trop coupable cœur accroît votre courroux.

ÉGLÉ.

Ta crainte offense ma gloire.
Tu mérites le prix qu'ont promis mes sermens.
Je le dois à ta victoire,
Et le donne à tes sentimens.

HÉSIODE.

Quoi! vous seriez... O ciel! est-il possible?
Muse, vos dons divins ont prévenu mes vœux:
Dois-je espérer encor que votre âme sensible
Daigne aimer un berger et partager mes feux?

ÉGLÉ.

La vertu des mortels fait leur rang chez les dieux.
Une âme pure, un cœur tendre et sincère,
Sont les biens les plus précieux;
Et quand on sait aimer le mieux,
On est le plus digne de plaire.
(Aux bergers.)
Calmez votre dépit jaloux,
Bergers, rassemblez-vous:
Venez former les plus riantes fêtes.
Je me plais dans vos bois, je chéris vos musettes;
Reconnaissez Euterpe, et célébrez ses feux.

SCÈNE VII.

ÉGLÉ, HÉSIODE, LES BERGERS, DORIS.

CHOEUR.

Muse charmante, muse aimable,
Qui daignez parmi nous fixer vos tendres vœux,
Soyez-nous toujours favorable,
Présidez toujours à nos jeux.

(On danse.)

DORIS.

Dieux, qui gouvernez la terre,
Tout répond à votre voix.
Dieux qui lancez le tonnerre,
Tout obéit à vos lois.
De votre gloire éclatante,
De votre grandeur brillante,
Nos cœurs ne sont point jaloux :
D'autres biens sont faits pour nous.
Unis d'un amour sincère
Un berger, une bergère,
Sont-ils moins heureux que vous?

FIN DE LA PREMIÈRE ENTRÉE.

SECONDE ENTRÉE.

Le théâtre représente les jardins d'Ovide à Thômes; et dans le fond, des montagnes affreuses parsemées de précipices, et couvertes de neige.

SCÈNE I.

OVIDE.

Cruel amour, funeste flamme,
Faut-il encor t'abandonner mon âme?
Cruel amour, funeste flamme,
Le sort d'Ovide est-il d'aimer toujours?
Dans ces climats glacés, au fond de la Scythie,
Contre tes feux n'est-il point de secours?
J'y brûle, hélas! pour la jeune Érithie :
Pour moi, sans elle, il n'est plus de beaux jours.
Cruel amour, etc.
Achève du moins ton ouvrage,
Soumets Érithie à son tour.
Ici tout languit sans amour,
Et de son cœur encore elle ignore l'usage!
Ces fleurs dans mes jardins l'attirent chaque jour,
Et je vais par des jeux.... C'est elle, ô doux présage!
Je m'éloigne à regret : mais bientôt sur mes pas
Tout va lui parler le langage
Du dieu charmant qu'elle ne connaît pas.

SCÈNE II.

ÉRITHIE.

C'en est donc fait! et dans quelques momens
Diane à ses autels recevra mes sermens!
Jardins chéris, rians bocages,
Hélas! à mes jeux innocens
Vous n'offrirez plus vos ombrages!
Oiseaux, vos séduisans ramages
Ne charmeront donc plus mes sens!

Vain éclat, grandeur importune,
Heureux qui dans l'obscurité
N'a point soumis à la fortune
Son bonheur et sa liberté!
Mais quels concerts se font entendre?
Quel spectacle enchanteur ici vient me surprendre?

SCÈNE III.

La statue de l'Amour s'élève au fond du théâtre, et toute la suite d'Ovide vient former des danses autour d'Érithie.

CHŒUR.

Dieu charmant, dieu des tendres cœurs,
Règne à jamais, lance tes flammes;
Eh! quel bien flatterait nos âmes
S'il n'était de tendres ardeurs?
Chantons, ne cessons point de célébrer ses charmes,
Qu'il occupe tous nos momens;
Ce dieu ne se sert de ses armes
Que pour faire d'heureux amans.
Les soins, les pleurs et les soupirs,
Sont les tributs de son empire;
Mais tous les biens qu'il en retire,
Il nous les rend par les plaisirs.

(On danse.)

ÉRITHIE.

Quels doux concerts, quelle fête agréable!
Que je trouve charmant ce langage nouveau!
Quel est donc ce dieu favorable?

(Elle considère la statue.)

Hélas! c'est un enfant, mais quel enfant aimable!
Pourquoi cet arc et ce bandeau,
Ce carquois, ces traits, ce flambeau?

UN HOMME DE LA FÊTE.

Ce faible enfant est le maître du monde;
La nature s'anime à sa flamme féconde,
Et l'univers sans lui périrait avec nous.
Reconnaissez, belle Érithie,
Un dieu fait pour régner sur vous;
Il veut de votre aimable vie

Vous rendre les instans plus doux.
Étendez les droits légitimes
Du plus puissant des immortels;
Tous les cœurs seront ses victimes
Quand vous servirez ses autels.

ÉRITHIE.

Ces aimables leçons ont trop l'art de me plaire.
Mais quel est donc ce dieu dont on veut me parler?

OVIDE.

De ses plus doux secrets discret dépositaire,
A vous seule en ces lieux je dois les révéler.

SCÈNE IV.

ÉRITHIE, OVIDE.

OVIDE.

C'est un aimable mystère
Qui de ses biens charmans assaisonne le prix:
Plus on les a sentis,
Et mieux on sait les taire.

ÉRITHIE.

J'ignore encor quels sont des biens si doux;
Mais je brûle de m'en instruire.

OVIDE.

Vous l'ignorez? n'en accusez que vous;
Déjà dans mes regards vous auriez dû le lire.

ÉRITHIE.

Vos regards?... Dans ses yeux quel poison séducteur!
Dieux! quel trouble confus s'élève dans mon cœur!

OVIDE.

Trouble charmant, que mon âme partage,
Vous êtes le premier hommage
Que l'aimable Érithie ait offert à l'Amour.

ÉRITHIE.

L'Amour est donc ce dieu si redoutable?

OVIDE.

L'Amour est ce dieu favorable
Que mon cœur enflammé vous annonce en ce jour;
Profitons des bienfaits que sa main nous prépare:
Unis par ses liens....

ÉRITHIE.

Hélas! on nous sépare!
Du temple de Diane on me commet le soin;
Tout le peuple d'Ithome en veut être témoin,
Et je dois dès ce jour....

OVIDE.

Non, charmante Érithie,
Les peuples mêmes de Scythie
Sont soumis au vainqueur dont nous suivons les lois:
Il faut les attendrir, il faut unir vos voix.
Est-il des cœurs que notre amour ne touche,
S'il s'explique à la fois
Par vos larmes et par ma bouche?
Mais on approche... on vient... Amour, si pour ta gloire
Dans un exil affreux il faut passer mes jours,
De mon encens du moins conserve la mémoire,
A mes tendres accens accorde ton secours.

SCÈNE V.

OVIDE, ÉRITHIE, TROUPE DE SARMATES.

CHOEUR.

Célébrons la gloire éclatante
De la déesse des forêts:
Sans soins, sans peine, et sans attente,
Nous subsistons par ses bienfaits:
Célébrons la beauté charmante
Qui va la servir désormais;
Que sa main long-temps lui présente
Les offrandes de ses sujets.

(On danse.)

LE CHEF DES SARMATES.

Venez, belle Érithie...

OVIDE.

Ah! daignez m'écouter!
De deux tendres amans différez le supplice:
Ou, si vous achevez ce cruel sacrifice,
Voyez les pleurs que vous m'allez coûter.

CHOEUR.

Non, elle est promise à Diane;
Nos engagemens sont des lois:

Qui pourrait être assez profane
Pour priver les dieux de leurs droits!

OVIDE ET ÉRITHIE.

Du plus puissant des dieux nos cœurs sont le partage,
Notre amour est son ouvrage :
Est-il des droits plus sacrés?
Par une injuste violence
Les dieux ne sont point honorés.
Ah! si votre indifférence
Méprise nos douleurs,
A ce dieu qui nous assemble
Nous jurons de mourir ensemble
Pour ne plus séparer nos cœurs.

CHŒUR.

Quel sentiment secret vient attendrir nos âmes
Pour ces amans infortunés?
Par l'Amour l'un à l'autre ils étaient destinés;
Que l'Amour couronne leurs flammes!

OVIDE.

Vous comblez mon bonheur, peuple trop généreux.
Quel prix de ce bienfait sera la récompense?
Puissiez-vous par mes soins, par ma reconnaissance,
Apprendre à devenir heureux!
L'amour vous appelle,
Écoutez sa voix;
Que tout soit fidèle
A ses douces lois.
Des biens dont l'usage
Fait le vrai bonheur,
Le plus doux partage
Est un tendre cœur.

FIN DE LA SECONDE ENTRÉE.

TROISIÈME ENTRÉE.

Le théâtre représente le péristyle du temple de Junon à Samos.

SCÈNE I.

POLYCRATE, ANACRÉON.

ANACRÉON.

Les beautés de Samos aux pieds de la déesse
Par votre ordre aujourd'hui vont présenter leurs vœux :
Mais, seigneur, si j'en crois le soupçon qui me presse,
Sous ce zèle mystérieux
Un soin plus doux vous intéresse.

POLYCRATE.

On ne peut sur la tendresse
Tromper les yeux d'Anacréon.
Oui, le plus doux penchant m'entraîne :
Mais j'ignore à la fois le séjour et le nom
De l'objet qui m'enchaîne.

ANACRÉON.

Je conçois le détour :
Parmi tant de beautés vous espérez connaître
Celle dont les attraits ont fixé votre amour;
Mais cet amour enfin...

POLYCRATE.

Un instant le fit naître :
Ce fut dans ces superbes jeux
Où mes heureux succès célébrés par ta lyre....

ANACRÉON.

Ce jour, il m'en souvient, je devins amoureux
De la jeune Thémire.

POLYCRATE.

Et quoi ! toujours de nouveaux feux ?

ANACRÉON.

A de beaux yeux aisément mon cœur cède :
Il change de même aisément :
L'amour à l'amour y succède,
Le goût seul du plaisir y règne constamment.

POLYCRATE.

Bientôt une douce victoire
T'a sans doute asservi son cœur ?

ANACRÉON.

Ce triomphe manque à ma gloire,
Et ce plaisir à mon bonheur.

POLYCRATE.

Mais on vient... Que d'appas! Ah! les cœurs les plus sages,
En voyant tant d'attraits, doivent craindre des fers.

ANACRÉON.

Junon, dans ce beau jour, les plus tendres hommages
Ne sont pas ceux qui te seront offerts.

SCÈNE II.

POLYCRATE, ANACRÉON.

TROUPE DE JEUNES SAMIENNES, qui viennent offrir leurs hommages à la déesse.

HYMNE A JUNON.

Reine des dieux, mère de l'univers,
Toi par qui tout respire,
Qui combles cet empire
De tes biens les plus chers,
Junon vois ces offrandes,
Nos cœurs que tu demandes
Vont te les présenter.
Que tes mains bienfaisantes
De nos mains innocentes
Daignent les accepter.

(On danse.

Thémire portant une corbeille de fleurs entre dans le temple à la tête des jeunes Samiennes.

POLYCRATE, apercevant Thémire.

O bonheur!

ANACRÉON.

O plaisir extrême!

POLYCRATE.

Quels traits charmans! quels regards enchanteurs!

ANACRÉON.

Ah! qu'avec grâce elle porte ces fleurs!

POLYCRATE.

Ces fleurs! que dites-vous? c'est la beauté que j'aime.

ANACRÉON.

C'est Thémire elle-même.

POLYCRATE.

Ami trop cher, rival trop dangereux,
Ah! que je crains tes redoutables feux!
De mon cœur agité fais cesser le martyre;
Porte à d'autres appas tes volages désirs,
Laisse-moi goûter les plaisirs
De te chérir toujours, et d'adorer Thémire.

ANACRÉON.

Si ma flamme était volontaire,
Je l'immolerais à l'instant:
Mais l'amour dans mon cœur n'en est pas moins sincère
Pour n'être pas toujours constant.
La gloire et la grandeur, au gré de votre envie,
Vous assurent les plus beaux jours:
Mais que ferais-je de la vie,
Sans les plaisirs, sans les amours?

POLYCRATE.

Eh! que te servira ta vaine résistance?
Ingrat, évite ma présence.

ANACRÉON.

Vous calmerez cet injuste courroux;
Il est trop peu digne de vous.

SCÈNE III.

POLYCRATE.

Transports jaloux, tourmens que je déteste,
Ah! faut-il me livrer à vos tristes fureurs?
Faut-il toujours qu'une rage funeste
Inspire avec l'amour la haine et ses horreurs?
Cruel Amour, ta fatale puissance
Désunit plus de cœurs
Qu'elle n'en met d'intelligence.
Je vois Thémire : ô transports enchanteurs!

SCÈNE IV.

POLYCRATE, THÉMIRE.

POLYCRATE.

Thémire, en vous voyant la résistance est vaine,
Tout cède à vos attraits vainqueurs.
Heureux l'amant dont les tendres ardeurs
Vous feront partager la chaîne
Que vous donnez à tous les cœurs!

THÉMIRE.

Je fuis les soupirs, les langueurs,
Les soins, les tourmens, les alarmes :
Un plaisir qui coûte des pleurs
Pour moi n'aura jamais de charmes.

POLYCRATE.

C'est un tourment de n'aimer rien ;
C'est un tourment affreux d'aimer sans espérance :
Mais il est un suprême bien,
C'est de s'aimer d'intelligence.

THÉMIRE.

Non, je crains jusqu'aux nœuds assortis par l'amour.

POLYCRATE.

Ah! connaissez du moins les biens qu'il vous apprête.
Vous devez à Junon le reste de ce jour :
Demain une illustre conquête
Vous est promise en ce séjour.

SCÈNE V.

THÉMIRE.

Il me cachait son rang, je feignais à mon tour.
Polycrate m'offre un hommage
Qui comblerait l'ambition :
Un sort plus doux me flatte davantage,
Et mon cœur en secret chérit Anacréon.
Sur les fleurs, d'une aile légère,
On voit voltiger les zéphirs :
Comme eux d'une ardeur passagère

Je voltige sur les plaisirs.
D'une chaîne redoutable
Je veux préserver mon cœur;
L'amour m'amuserait comme un enfant aimable,
Je le crains comme un fier vainqueur.

SCÈNE VI.

ANACRÉON, THÉMIRE.

ANACRÉON.

Belle Thémire, enfin le roi vous rend les armes,
L'aveu de tous les cœurs autorise le mien :
Si l'amour animait vos charmes,
Il ne leur manquerait plus rien.

THÉMIRE.

Vous m'annoncez par cette indifférence
Combien le choix vous paraîtrait égal.
Qui voit sans peine un rival
N'est pas loin de l'inconstance.

ANACRÉON.

Vous faites à ma flamme une cruelle offense,
Vous la faites surtout à ma sincérité.
Même en amour
Je dis la vérité;
Et quand je n'aime plus, je ne dis plus que j'aime.

THÉMIRE.

Quand on sent une ardeur extrême
On a moins de tranquillité.

ANACRÉON.

Thémire, jugez mieux de ma fidélité.
Ah! qu'un amant a de folie
D'aimer, de haïr tour à tour!
Ce qu'il donne à la jalousie,
Je le donne tout à l'amour

THÉMIRE.

Je crains ce qu'il en coûte à devenir trop tendre;
Non, l'amour dans les cœurs cause trop de tourmens.

ANACRÉON.

Si l'hiver dépare nos champs,
Est-ce à Flore de les défendre ?

S'il est des maux pour les amans
Est-ce à l'Amour qu'il faut s'en prendre ?
Sans la neige et les orages,
Sans les vents et leurs ravages,
Les fleurs naîtraient en tous temps.
Sans la froide indifférence
Sans la froide résistance,
Tous les cœurs seraient contens.

THÉMIRE.

Vous vous piquez d'être volage :
Si je forme des vœux, je veux qu'ils soient constans.

ANACRÉON.

L'excès de mon ardeur est un plus digne hommage
Que la fidélité des vulgaires amans;
Il vaut mieux aimer davantage,
Et ne pas aimer si long-temps.

THÉMIRE.

Non, rien ne peut fixer un amant si volage.

ANACRÉON.

Non, rien ne peut payer des transports si charmans.

THÉMIRE.

Vous séduisez plutôt que de convaincre ;
Je vois l'erreur, et je me laisse vaincre.
Ah ! trompez-moi long-temps par ces tendres discours :
L'illusion qui plaît devrait durer toujours.

ANACRÉON.

C'est en passant votre espérance
Que je prétends vous tromper désormais :
Vous attendrez mon inconstance,
Et ne l'éprouverez jamais.

(ensemble.)

Unis par les mêmes désirs,
Unissons mon sort et le vôtre;
Toujours fidèles aux plaisirs,
Nous devons l'être l'un à l'autre.

SCÈNE VII.

POLYCRATE, THÉMIRE, ANACRÉON.

POLYCRATE.

Demeure, Anacréon; je suspends mon courroux,
Et veux bien un instant t'égaler à moi-même.
Je n'abuserai point de mon pouvoir suprême:
Que Thémire décide et choisisse entre nous.
(à Thémire.)
Dites quels sont les nœuds que votre ame préfère,
N'hésitez point à les nommer:
Je jure de confirmer
Le choix que vous allez faire.

THÉMIRE.

Je connais tout le prix du bonheur de vous plaire,
Si j'osais m'y livrer; cependant en ce jour,
Seigneur, vous pourriez croire
Que je donne tout à la gloire;
Je veux tout donner à l'amour.
Pardonnez à mon cœur un penchant invincible.

POLYCRATE.

Il suffit. Je cède en ce moment;
Allez, soyez unis: je puis être sensible,
Mais je n'oublîrai point ma gloire et mon serment.

THÉMIRE ET ANACRÉON.

Digne exemple des rois, dont le cœur équitable
Triomphe de soi-même en couronnant nos feux,
Puisse toujours le ciel prévenir tous vos vœux!
Que votre règne aimable,
Par un bonheur constant à jamais mémorable,
Éternise vos jours heureux.

POLYCRATE, à Anacréon.

Commence d'accomplir un si charmant présage;
Rentre dans ma faveur, ne quitte point ma cour;
Que l'amitié du moins me dédommage
Des disgrâces de l'amour.
Que tout célèbre cette fête.
L'heureux Anacréon voit combler ses désirs:
Accourez, chantez sa conquête
Comme il a chanté vos plaisirs.

SCÈNE VIII.

ANACRÉON, THÉMIRE, PEUPLES DE SAMOS.

CHOEUR.

Que tout célèbre cette fête.
L'heureux Anacréon voit combler ses désirs :
Accourons, chantons sa conquête
Comme il a chanté nos plaisirs.

(On danse.)

ANACRÉON, alternativement avec le chœur.

Jeux, brillez sans cesse :
Sans vous la tendresse
Languirait toujours.
Au plus tendre hommage
Un doux badinage
Prête du secours.

(On danse.)

Quand pour plaire aux belles
On voit autour d'elles
Folâtrer l'Amour,
Dans leur cœur le traître
Est bientôt le maître,
Et rit à son tour.

FIN DES MUSES GALANTES.

LE

DEVIN DU VILLAGE,

INTERMÈDE,

Représenté à Fontainebleau, devant le roi, les 18 et 24 octobre 1752, et à Paris, par l'Académie royale de Musique, le jendi 1er mars 1753.

AVERTISSEMENT.

Quoique j'aie approuvé les changemens que mes amis jugèrent à propos de faire à cet intermède quand il fut joué à la cour, et que son succès leur soit dû en grande partie, je n'ai pas jugé à propos de les adopter aujourd'hui, et cela par plusieurs raisons. La première est que, puisque cet ouvrage porte mon nom, il faut que ce soit le mien, dût-il en être plus mauvais; la seconde, que ces changemens pouvaient être fort bien en eux-mêmes, et ôter pourtant à la pièce cette unité si peu connue, qui serait le chef-d'œuvre de l'art, si l'on pouvait la conserver sans répétition et sans monotonie. Ma troisième raison est que cet ouvrage n'ayant été fait que pour mon amusement, son vrai succès est de me plaire : or personne ne sait mieux que moi comment il doit être pour me plaire le plus.

A M. DUCLOS,

HISTORIOGRAPHE DE FRANCE,

L'UN DES QUARANTE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, ET DE CELLE DES BELLES-LETTRES.

Souffrez, monsieur, que votre nom soit à la tête de cet ouvrage, qui, sans vous, n'eût point vu le jour. Ce sera ma première et unique dédicace : puisse-t-elle vous faire autant d'honneur qu'à moi !

Je suis, de tout mon cœur,

MONSIEUR,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

J. J ROUSSEAU.

PERSONNAGES.

COLIN.
COLETTE.
LE DEVIN.
TROUPE DE JEUNES GENS DU VILLAGE.

N. B. — « On disait de J. J. Rousseau : C'est un hibou. Oui, dit quelqu'un « mais c'est celui de Minerve; et quand je sors du *Devin du Village*, j'ajou- « terais, déniché par les Grâces. »

CHAMFORT, *Caractères et Anecdotes*

On croira difficilement qu'on ait pu avoir l'idée de faire une *parodie du Devin du village;* c'est ce qui a été fait cependant. En septembre 1753 on représenta sous ce titre, à la Comédie-Italienne, *les Amours de Bastien et de Bastienne*, imprimés dans le tome V du Théâtre de Favart (*Paris*, 1763), et annoncés être l'ouvrage de madame Favart et de M. Harny. Ce n'est autre chose qu'une suite de vaudevilles et airs populaires offrant toutes les scènes et situations de l'opéra-pastorale, sous le travestissement du patois grossier de nos paysans, substitué au langage régulier que Rousseau fait parler à ses personnages. Dans la première scène Bastienne chante, sur l'air, *J'ai perdu mon âne*,

J'ons perdu mon ami,
D'puis c'temps-là j'n'avons point dormi.

Et deux auteurs ont réuni leurs forces pour cette belle œuvre! et cela, dit-on, s'est représenté avec grand succès! Que penser d'un public qui pouvait alors accueillir de telles pauvretés ?

(*Note de M. Petitain.*)

Ajoutons que, sans faire tort au *Devin*, la parodie eut un succès mérité. Le public parisien peut être indulgent une fois, ou abusé; mais il ne *persiste* pas. Il est vrai que madame Favart contribua beaucoup au succès de la pièce. Mais cette circonstance suffirait pour justifier ce public (comme *Valérie*, sous nos yeux), s'il n'y avait pas eu d'autres motifs de succès.

LE

DEVIN DU VILLAGE[1].

Le théâtre représente d'un côté la maison du devin; de l'autre, des arbres et des fontaines; et dans le fond, un hameau.

SCÈNE I.

COLETTE, soupirant, et s'essuyant les yeux de son tablier.

J'ai perdu tout mon bonheur;
J'ai perdu mon serviteur;
Colin me délaisse.

Hélas! il a pu changer!
Je voudrais n'y plus songer:
J'y songe sans cesse.

J'ai perdu mon serviteur;
J'ai perdu tout mon bonheur;
Colin me délaisse.

Il m'aimait autrefois, et ce fut mon malheur.
Mais quelle est donc celle qu'il me préfère?
Elle est donc bien charmante! Imprudente bergère!
Ne crains-tu point les maux que j'éprouve en ce jour?
Colin m'a pu changer, tu peux avoir ton tour.

Que me sert d'y rêver sans cesse?
Rien ne peut guérir mon amour,
Et tout augmente ma tristesse.

J'ai perdu mon serviteur;
J'ai perdu tout mon bonheur;
Colin me délaisse.

[1] * Voyez sur cette pastorale beaucoup de détails et d'anecdotes, *Histoire de J. J. Rousseau*, tom. II, pag. 441.

Je veux le haïr... je le dois...
Peut-être il m'aime encor... Pourquoi me fuir sans cesse?
Il me cherchait tant autrefois!

Le devin du canton fait ici sa demeure;
Il sait tout, il saura le sort de mon amour :
Je le vois, et je veux m'éclaircir en ce jour.

SCÈNE II.

LE DEVIN, COLETTE.

Tandis que le devin s'avance gravement, Colette compte dans sa main de la monnaie, puis elle la plie dans un papier, et la présente au devin, après avoir un peu hésité à l'aborder.

COLETTE, d'un air timide.

Perdrai-je Colin sans retour?
Dites-moi s'il faut que je meure.

LE DEVIN, gravement.

Je lis dans votre cœur, et j'ai lu dans le sien.

COLETTE.

O dieux!

LE DEVIN.

Modérez-vous.

COLETTE.

Eh bien?
Colin...

LE DEVIN.

Vous est infidèle.

COLETTE.

Je me meurs.

LE DEVIN.

Et pourtant il vous aime toujours.

COLETTE, vivement.

Que dites-vous?

LE DEVIN.

Plus adroite et moins belle,
La dame de ces lieux...

COLETTE.

Il me quitte pour elle!

LE DEVIN.

Je vous l'ai déjà dit, il vous aime toujours.

COLETTE, tristement.

Et toujours il me fuit!

LE DEVIN.

Comptez sur mon secours.
Je prétends à vos pieds ramener le volage.
Colin veut être brave, il aime à se parer :
Sa vanité vous a fait un outrage
Que son amour doit réparer.

COLETTE.

Si des galans de la ville
J'eusse écouté les discours,
Ah! qu'il m'eût été facile
De former d'autres amours!

Mise en riche demoiselle,
Je brillerais tous les jours;
De rubans et de dentelle
Je chargerais mes atours.

Pour l'amour de l'infidèle
J'ai refusé mon bonheur;
J'aimais mieux être moins belle
Et lui conserver mon cœur.

LE DEVIN.

Je vous rendrai le sien, ce sera mon ouvrage.
Vous, à le mieux garder appliquez tous vos soins;
Pour vous faire aimer davantage,
Feignez d'aimer un peu moins.

L'amour croît, s'il s'inquiète;
Il s'endort, s'il est content:
La bergère un peu coquette
Rend le berger plus constant.

COLETTE.

A vos sages leçons Colette s'abandonne.

LE DEVIN.

Avec Colin prenez un autre ton.

COLETTE.

Je feindrai d'imiter l'exemple qu'il me donne.

LE DEVIN.

Ne l'imitez pas tout de bon;

Mais qu'il ne puisse le connaître.
Mon art m'apprend qu'il va paraître;
Je vous appellerai quand il en sera temps.

SCÈNE III.

LE DEVIN.

J'ai tout su de Colin, et ces pauvres enfans
Admirent tous les deux la science profonde
Qui me fait deviner tout ce qu'ils m'ont appris.
Leur amour à propos en ce jour me seconde;
En les rendant heureux, il faut que je confonde
De la dame du lieu les airs et les mépris.

SCÈNE IV.

LE DEVIN, COLIN.

COLIN.

L'amour et vos leçons m'ont enfin rendu sage,
Je préfère Colette à des biens superflus :
Je sus lui plaire en habit de village,
Sous un habit doré qu'obtiendrais-je de plus?

LE DEVIN.

Colin, il n'est plus temps, et Colette t'oublie.

COLIN.

Elle m'oublie, ô ciel! Colette a pu changer!

LE DEVIN.

Elle est femme, jeune et jolie;
Manquerait-elle à se venger?

COLIN.

Non, Colette n'est point trompeuse,
Elle m'a promis sa foi:
Peut-elle être l'amoureuse
D'un autre berger que moi?

LE DEVIN.

Ce n'est point un berger qu'elle préfère à toi,
C'est un beau monsieur de la ville.

COLIN.

Qui vous l'a dit?

LE DEVIN, avec emphase.

Mon art.

COLIN.

Je n'en saurais douter.

Hélas! qu'il m'en va coûter
Pour avoir été trop facile [1]!
Aurais-je donc perdu Colette sans retour?

LE DEVIN.

On sert mal à la fois la fortune et l'amour.
D'être si beau garçon quelquefois il en coûte.

COLIN.

De grâce, apprenez-moi le moyen d'éviter
Le coup affreux que je redoute.

LE DEVIN.

Laisse-moi seul un moment consulter.

(Le devin tire de sa poche un livre de grimoire et un petit bâton de Jacob, avec lesquels il fait un charme. De jeunes paysannes, qui venaient le consulter, laissent tomber leurs présens, et se sauvent tout effrayées en voyant ses contorsions.)

LE DEVIN.

Le charme est fait. Colette en ce lieu va se rendre.
Il faut ici l'attendre.

COLIN.

A l'apaiser pourrai-je parvenir?
Hélas! voudra-t-elle m'entendre?

LE DEVIN.

Avec un cœur fidèle et tendre
On a droit de tout obtenir.

(à part.)

Sur ce qu'elle doit dire allons la prévenir.

[1] * On lit dans l'édition de Genève, et dans toutes celles qui ont été faites postérieurement sans exception,

Pour avoir été trop facile
A m'en laisser conter par les dames de cour!

mais ce dernier vers n'est dans aucune édition antérieure, à partir de l'édition originale de 1753; il n'est point dans la partition, gravée en 1754; enfin il n'est point dans le manuscrit autographe de cette partition déposé à la bibliothèque de la Chambre des Députés. Voilà bien assez de raisons pour décider la suppression de ce vers, quelle que soit la cause de son insertion dans l'édition de Genève qui fait autorité en tant d'autres points.

SCÈNE V.

COLIN.

Je vais revoir ma charmante maîtresse.
Adieu, châteaux, grandeurs, richesse,
Votre éclat ne me tente plus.
Si mes pleurs, mes soins assidus,
Peuvent toucher ce que j'adore,
Je vous verrai renaître encore,
Doux momens que j'ai perdus.

Quand on sait aimer et plaire,
A-t-on besoin d'autre bien?
Rends-moi ton cœur, ma bergère,
Colin t'a rendu le sien.
Mon chalumeau, ma houlette,
Soyez mes seules grandeurs;
Ma parure est ma Colette,
Mes trésors sont ses faveurs.

Que de seigneurs d'importance
Voudraient bien avoir sa foi!
Malgré toute leur puissance,
Ils sont moins heureux que moi.

SCÈNE VI.

COLIN; COLETTE, parée.

COLIN, à part.

Je l'aperçois.... je tremble en m'offrant à sa vue...
.... Sauvons-nous... Je la perds si je fuis....

COLETTE, à part.

Il me voit.... que je suis émue!
Le cœur me bat....

COLIN.

Je ne sais où j'en suis.

COLETTE.

Trop près, sans y songer, je me suis approchée.

COLIN.

Je ne puis m'en dédire, il la faut aborder.

(à Colette d'un ton radouci, et d'un air moitié riant, moitié embarrassé.)

Ma Colette... êtes-vous fâchée?
Je suis Colin, daignez me regarder.

COLETTE, osant à peine jeter les yeux sur lui.

Colin m'aimoit, Colin m'était fidèle :
Je vous regarde, et ne vois plus Colin.

COLIN.

Mon cœur n'a point changé; mon erreur trop cruelle
Venait d'un sort jeté par quelque esprit malin:
Le devin l'a détruit; je suis, malgré l'envie,
Toujours Colin, toujours plus amoureux.

COLETTE.

Par un sort à mon tour je me sens poursuivie.
Le devin n'y peut rien.

COLIN.

Que je suis malheureux!

COLETTE.

D'un amant plus constant...

COLIN.

Ah! de ma mort suivie
Votre infidélité...

COLETTE.

Vos soins sont superflus;
Non, Colin, je ne t'aime plus.

COLIN.

Ta foi ne m'est point ravie;
Non, consulte mieux ton cœur:
Toi-même en m'ôtant la vie,
Tu perdrais tout ton bonheur.

COLETTE.

(à part.) (à Colin.)
Hélas! Non, vous m'avez trahie,
Vos soins sont superflus;
Non, Colin, je ne t'aime plus.

COLIN.

C'en est donc fait, vous voulez que je meure:
Et je vais pour jamais m'éloigner du hameau.

COLETTE, rappelant Colin qui s'éloigne lentement.

Colin!

COLIN.

Quoi?

COLETTE.

Tu me fuis?

COLIN.

Faut-il que je demeure
Pour vous voir un amant nouveau?

DUO.

COLETTE.

Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire,
Mon sort comblait mes désirs.

COLIN.

Quand je plaisais à ma bergère,
Je vivais dans les plaisirs.

COLETTE.

Depuis que son cœur me méprise,
Un autre a gagné le mien.

COLIN.

Après le doux nœud qu'elle brise,
Serait-il un autre bien?

(d'un ton pénétré.)

Ma Colette se dégage!

COLETTE.

Je crains un amant volage.

(ensemble.)

Je me dégage à mon tour.
Mon cœur devenu paisible,
Oublîra, s'il est possible,
Que tu lui fus { cher / chère } un jour.

COLIN.

Quelque bonheur qu'on me promette
Dans les nœuds qui me sont offerts,
J'eusse encor préféré Colette
A tous les biens de l'univers.

COLETTE.

Quoiqu'un seigneur jeune, aimable,
Me parle aujourd'hui d'amour,

Colin m'eût semblé préférable
A tout l'éclat de la cour.

COLIN, tendrement.

Ah, Colette!

COLETTE, avec un soupir.

Ah, berger volage!
Faut-il t'aimer malgré moi!

(Colin se jette aux pieds de Colette; elle lui fait remarquer à son chapeau un ruban fort riche qu'il a reçu de la dame. Colin le jette avec dédain. Colette lui en donne un plus simple dont elle était parée, et qu'il reçoit avec transport.)

(ensemble.)

A jamais Colin { je t'engage / t'engage }
{ Mon / Son } cœur et { ma / sa } foi.
Qu'un doux mariage
M'unisse avec toi.
Aimons toujours sans partage:
Que l'amour soit notre loi.
A jamais, etc.

SCÈNE VII.

LE DEVIN, COLIN, COLETTE.

LE DEVIN.

Je vous ai délivrés d'un cruel maléfice!
Vous vous aimez encor malgré les envieux.

COLIN.

(Ils offrent chacun un présent au devin.)

Quel don pourrait jamais payer un tel service!

LE DEVIN, recevant des deux mains.

Je suis assez payé si vous êtes heureux.
Venez, jeunes garçons, venez, aimables filles,
Rassemblez-vous, venez les imiter;
Venez, galans bergers, venez, beautés gentilles,
En chantant leur bonheur apprendre à le goûter.

SCÈNE VIII.

LE DEVIN, COLIN, COLETTE, GARÇONS ET FILLES DU VILLAGE.

CHOEUR.

Colin revient à sa bergère;
Célébrons un retour si beau.
Que leur amitié sincère
Soit un charme toujours nouveau.
Du devin de notre village
Chantons le pouvoir éclatant:
Il ramène un amant volage,
Et le rend heureux et constant.

(On danse.)

ROMANCE.

COLIN.

Dans ma cabane obscure
Toujours soucis nouveaux;
Vent, soleil ou froidure,
Toujours peine et travaux.
Colette, ma bergère,
Si tu viens l'habiter,
Colin dans sa chaumière
N'a rien à regretter.

Des champs, de la prairie,
Retournant chaque soir,
Chaque soir plus chérie,
Je viendrai te revoir:
Du soleil dans nos plaines
Devançant le retour,
Je charmerai mes peines
En chantant notre amour.

(On danse une pantomime.)

DE DEVIN.

Il faut tous à l'envi
Nous signaler ici:
Si je ne puis sauter ainsi,
Je dirai pour ma part une chanson nouvelle.

(Il tire une chanson de sa poche.)

I.

L'art à l'Amour est favorable,
Et sans art l'Amour sait charmer;
A la ville on est plus aimable,
Au village on sait mieux aimer.
  Ah! pour l'ordinaire,
  L'Amour ne sait guère
Ce qu'il permet, ce qu'il défend;
C'est un enfant, c'est un enfant.

COLIN, avec le chœur répète le refrain.

  Ah! pour l'ordinaire,
  L'Amour ne sait guère
Ce qu'il permet, ce qu'il défend;
C'est un enfant, c'est un enfant.

(Regardant la chanson.)

Elle a d'autres couplets! je la trouve assez belle.

COLETTE, avec empressement.

Voyons, voyons; nous chanterons aussi.

(Elle prend la chanson.)

II.

Ici de la simple nature
L'amour suit la naïveté;
En d'autres lieux, de la parure
Il cherche l'éclat emprunté.
  Ah! pour l'ordinaire,
  L'Amour ne sait guère
Ce qu'il permet, ce qu'il défend;
C'est un enfant, c'est un enfant.

CHOEUR.

C'est un enfant, c'est un enfant.

COLIN.

III.

Souvent une flamme chérie
Est celle d'un cœur ingénu;
Souvent par la coquetterie
Un cœur volage est retenu.

Ah ! pour l'ordinaire, etc.

(A la fin de chaque couplet le chœur répète toujours ce vers :)

C'est un enfant, c'est un enfant.

LE DEVIN.

IV.

L'amour, selon sa fantaisie,
Ordonne et dispose de nous ;
Ce dieu permet la jalousie,
Et ce dieu punit les jaloux.
Ah ! pour l'ordinaire, etc.

COLIN.

V.

A voltiger de belle en belle,
On perd souvent l'heureux instant,
Souvent un berger trop fidèle
Est moins aimé qu'un inconstant.
Ah ! pour l'ordinaire, etc.

COLETTE.

VI.

A son caprice on est en butte,
Il veut les ris, il veut les pleurs ;
Par les... par les...

COLIN, lui aidant à lire.

Par les rigueurs on le rebute,
On l'affaiblit par les faveurs.

(ensemble.)

Ah ! pour l'ordinaire,
L'amour ne sait guère
Ce qu'il permet, ce qu'il défend ;
C'est un enfant, c'est un enfant.

CHOEUR.

C'est un enfant, c'est un enfant.

(On danse.)

COLETTE.

Avec l'objet de mes amours,
Rien ne m'afflige, tout m'enchante ;
Sans cesse il rit, toujours je chante :

C'est une chaîne d'heureux jours.
Quand on sait bien aimer, que la vie est charmante !
Tel, au milieu des fleurs qui brillent sur son cours,
Un doux ruisseau coule et serpente.
Quand on sait bien aimer, que la vie est charmante !
(On danse.)

COLETTE.

Allons danser sous les ormeaux,
Animez-vous, jeunes fillettes :
Allons danser sous les ormeaux,
Galans, prenez vos chalumeaux.
(Les villageoises répètent ces quatre vers.)

COLETTE.

Répétons mille chansonnettes ;
Et, pour avoir le cœur joyeux,
Dansons avec nos amoureux ;
Mais n'y restons jamais seulettes.
Allons danser sous les ormeaux, etc.

LES VILLAGEOISES.

Allons danser sous les ormeaux, etc.

COLETTE.

A la ville on fait bien plus de fracas :
Mais sont-ils aussi gais dans leurs ébats ?
Toujours contens,
Toujours chantans ;
Beauté sans fard,
Plaisir sans art :
Tous leurs concerts valent-ils nos musettes ?
Allons danser sous les ormeaux.

LES VILLAGEOISES.

Allons danser sous les ormeaux, etc.

FIN DU DEVIN DU VILLAGE.

PYGMALION,

SCÈNE LYRIQUE.

PERSONNAGES.

PYGMALION.
GALATHÉE.

La scène est à Tyr.

Voici une note de M. Petitain sur Pygmalion.

« Cette scène, que Rousseau composa pendant son séjour à Motiers, fut « représentée à Paris pour la première fois le 30 octobre 1775, et parut im- « primée dans la même année chez la veuve Duchesne (in-8° de 29 pages). « En tête de cette brochure est une lettre datée de Lyon, 26 novembre 1770, « et signée *Coignet*, négociant à Lyon. Il y raconte que cette scène fut dès « ce temps-là représentée à Lyon par des acteurs de société, et qu'il en a « fait la musique, à l'exception de deux morceaux, qu'il déclare être de « Rousseau, savoir, l'*andante* de l'ouverture, et le premier morceau de l'in- « terlocution qui caractérise, avant que Pygmalion ait parlé, les coups de « ciseau qu'il donne sur ses ébauches. C'est cette musique qui fut exécutée « à Paris lors des premières représentations, en 1775; elle y fut même gravée « tant en partition qu'en parties séparées. Mais quelque temps après on la « jugea beaucoup trop faible pour l'ouvrage, et M. Baudron, maintenant « encore chef d'orchestre au Théâtre-Français, se chargea d'y faire une « musique nouvelle, dans laquelle il nous a dit lui-même avoir conservé le « second des deux morceaux faits par Rousseau, et que l'on vient d'indi- « quer. Cette seconde musique, qui n'a point été gravée, est celle qui s'exé- « cute maintenant à Paris quand on y représente *Pygmalion*, et les direc- « teurs de spectacle en province l'ont généralement adoptée. »

A la première représentation avec la nouvelle musique, le public, accoutumé à l'ancienne, cria du parterre : *La musique de Coignet! la musique de Coignet!* et l'orchestre fut obligé de la jouer. Par un hasard singulier et flatteur pour Coignet, il assistait à cette représentation.

La musique de Pygmalion a été refaite une troisième fois en 1822 par M. Plantade, pour le *Cercle des Arts*, qui n'eut qu'une existence éphémère; Lafond, des Français, jouait le rôle de Pygmalion.

Voyez beaucoup de détails sur cette scène lyrique, dans l'*Histoire de Rousseau*, tome II, pages 444 et suivantes.

PYGMALION.

Le théâtre représente un atelier de sculpteur. Sur les côtés on voit des blocs de marbre, des groupes, des statues ébauchées. Dans le fond est une autre statue cachée sous un pavillon d'une étoffe légère et brillante, orné de crépines et de guirlandes.

Pygmalion, assis et accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste; puis, se levant tout à coup, il prend sur une table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau sur quelques unes de ses ébauches, se recule, et regarde d'un air mécontent et découragé.

PYGMALION.

Il n'y a point là d'ame ni de vie; ce n'est que de la pierre. Je ne ferai jamais rien de tout cela.

O mon génie! où es-tu? mon talent, qu'es-tu devenu? tout mon feu s'est éteint, mon imagination s'est glacée; le marbre sort froid de mes mains.

Pygmalion, ne fais plus des dieux, tu n'es qu'un vulgaire artiste... Vils instrumens qui n'êtes plus ceux de ma gloire, allez, ne déshonorez point mes mains.

(Il jette avec dédain ses outils, puis se promène quelque temps en rêvant, les bras croisés.)

Que suis-je devenu? quelle étrange révolution s'est faite en moi?...

Tyr, ville opulente et superbe, les monumens des arts dont tu brilles ne m'attirent plus; j'ai perdu le goût que je prenais à les admirer: le commerce des artistes et des philosophes me devient insipide; l'entretien des peintres et des poètes est sans attrait pour moi; la louange et la gloire n'élèvent plus mon âme; les éloges de ceux qui en recevront de la postérité ne me touchent plus, l'amitié même a perdu pour moi ses charmes.

Et vous, jeunes objets, chefs-d'œuvre de la nature, que mon art osait imiter, et sur les pas desquels les plaisirs m'attiraient sans cesse, vous, mes charmans modèles, qui m'embrasiez à la fois des feux de l'amour et du génie, depuis que je vous ai surpassés, vous m'êtes tous indifférens.

(Il s'assied, et contemple tout autour de lui.)

Retenu dans cet atelier par un charme inconcevable, je

n'y sais rien faire, et je ne puis m'en éloigner. J'erre de groupe en groupe, de figure en figure ; mon ciseau, faible, incertain, ne reconnaît plus son guide : ces ouvrages grossiers, restés à leur timide ébauche, ne sentent plus la main qui jadis les eût animés...

(Il se lève impétueusement.)

C'en est fait, c'en est fait; j'ai perdu mon génie... si jeune encore, je survis à mon talent.

Mais quelle est donc cette ardeur interne qui me dévore? qu'ai-je en moi qui semble m'embraser? Quoi! dans la langueur d'un génie éteint, sent-on ces émotions, sent-on ces élans des passions impétueuses, cette inquiétude insurmontable, cette agitation secrète qui me tourmente et dont je ne puis démêler la cause?

J'ai craint que l'admiration de mon propre ouvrage ne causât la distraction que j'apportais à mes travaux; je l'ai caché sous ce voile... mes profanes mains ont osé couvrir ce monument de leur gloire. Depuis que je ne le vois plus, je suis plus triste, et ne suis pas plus attentif.

Qu'il va m'être cher, qu'il va m'être précieux, cet immortel ouvrage! Quand mon esprit éteint ne produira plus rien de grand, de beau, de digne de moi, je montrerai ma Galathée, et je dirai : Voilà mon ouvrage. O ma Galathée! quand j'aurai tout perdu, tu me resteras, et je serai consolé.

(Il s'approche du pavillon, puis se retire; va, vient, et s'arrête quelquefois à le regarder en soupirant.)

Mais pourquoi la cacher? qu'est-ce que j'y gagne? Réduit à l'oisiveté, pourquoi m'ôter le plaisir de contempler la plus belle de mes œuvres?... Peut-être y reste-t-il quelque défaut que je n'ai pas remarqué; peut-être pourrai-je encore ajouter quelque ornement à sa parure : aucune grâce imaginable ne doit manquer à un objet si charmant... Peut-être cet objet ranimera-t-il mon imagination languissante. Il la faut revoir, l'examiner de nouveau. Que dis-je? eh! je ne l'ai point encore examinée : je n'ai fait jusqu'ici que l'admirer.

(Il va pour lever le voile, et le laisse retomber comme effrayé.)

Je ne sais quelle émotion j'éprouve en touchant ce voile; une frayeur me saisit; je crois toucher au sanctuaire de

quelque divinité. Pygmalion, c'est une pierre, c'est ton ouvrage... Qu'importe? on sert des dieux dans nos temples, qui ne sont pas d'une autre matière, et n'ont pas été faits d'une autre main.

(Il lève le voile en tremblant, et se prosterne. On voit la statue de Galathée posée sur un piédestal fort petit, mais exhaussé par un gradin de marbre, formé de quelques marches demi-circulaires.)

O Galathée! recevez mon hommage. Oui, je me suis trompé: j'ai voulu vous faire nymphe, et je vous ai faite déesse. Vénus même est moins belle que vous.

Vanité, faiblesse humaine! je ne puis me lasser d'admirer mon ouvrage; je m'enivre d'amour-propre; je m'adore dans ce que j'ai fait... Non, jamais rien de si beau ne parut dans la nature; j'ai passé l'ouvrage des dieux...

Quoi! tant de beautés sortent de mes mains! Mes mains les ont donc touchées... ma bouche a donc pu... Je vois un défaut. Ce vêtement couvre trop le nu; il faut l'échancrer davantage; les charmes qu'il recèle doivent être mieux annoncés.

(Il prend son maillet et son ciseau; puis, s'avançant lentement, il monte, en hésitant, les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher. Enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête.)

Quel tremblement! quel trouble!... Je tiens le ciseau d'une main mal assurée... je ne puis... je n'ose... je gâterai tout.

(Il s'encourage; et enfin, présentant son ciseau, il en donne un seul coup, et, saisi d'effroi, il le laisse tomber en poussant un grand cri.)

Dieux! je sens la chair palpitante repousser le ciseau!...

(Il redescend tremblant et confus.)

... Vaine terreur, fol aveuglement!... Non... je n'y toucherai point; les dieux m'épouvantent. Sans doute elle est déjà consacrée à leur rang.

(Il la considère de nouveau.)

Que veux-tu changer? regarde; quels nouveaux charmes veux-tu lui donner?... Ah! c'est sa perfection qui fait son défaut... Divine Galathée! moins parfaite, il ne te manquerait rien...

(Tendrement.)

Mais il te manque une âme, ta figure ne peut s'en passer.

(Avec plus d'attendrissement encore.)

Que l'âme faite pour animer un tel corps doit être belle!

(Il s'arrête long-temps; puis, retournant s'asseoir, il dit d'une voix lente changée :)

Quels désirs osé-je former! quels vœux insensés! qu'est-ce que je sens?... O ciel! le voile de l'illusion tombe, et je n'ose voir dans mon cœur : j'aurais trop à m'en indigner.

(Longue pause dans un profond accablement.)

... Voilà donc la noble passion qui m'égare! c'est donc pour cet objet inanimé que je n'ose sortir d'ici!... un marbre! une pierre! une masse informe et dure, travaillée avec ce fer!... Insensé, rentre en toi-même; gémis sur toi; vois ton erreur, vois ta folie.

... Mais non...

(Impétueusement.)

Non, je n'ai point perdu le sens; non, je n'extravague point; non, je ne me reproche rien. Ce n'est point de ce marbre mort que je suis épris, c'est d'un être vivant qui lui ressemble, c'est de la figure qu'il offre à mes yeux. En quelque lieu que soit cette figure adorable, quelque corps qui la porte, et quelque main qui l'ait faite, elle aura tous les vœux de mon cœur. Oui, ma seule folie est de discerner la beauté, mon seul crime est d'y être sensible. Il n'y a rien là dont je doive rougir.

(Moins vivement, mais toujours avec passion.)

Quels traits de feu semblent sortir de cet objet pour embraser mes sens, et retourner avec mon âme à leur source! Hélas! il reste immobile et froid, tandis que mon cœur embrasé par ses charmes voudrait quitter mon corps pour aller échauffer le sien. Je crois dans mon délire pouvoir m'élancer hors de moi, je crois pouvoir lui donner ma vie et l'animer de mon âme.

Ah! que Pygmalion meure pour vivre dans Galathée!... Que dis-je, ô ciel! si j'étais elle, je ne la verrais pas; je ne serais pas celui qui l'aime. Non, que ma Galathée vive, et que je ne sois pas elle. Ah! que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle, pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé!...

(Transport.)

Tourmens, vœux, désirs, rage, impuissance, amour terrible, amour funeste... oh! tout l'enfer est dans mon cœur agité... Dieux puissans, dieux bienfaisans, dieux du

peuple, qui connûtes les passions des hommes, ah! vous avez tant fait de prodiges pour de moindres causes! voyez cet objet, voyez mon cœur, soyez justes, et méritez vos autels.

(Avec un enthousiasme plus pathétique.)

Et toi, sublime essence qui te caches aux sens et te fais sentir aux cœurs, âme de l'univers, principe de toute existence, toi qui par l'amour donnes l'harmonie aux élémens, la vie à la matière, le sentiment aux corps, et la forme à tous les êtres; feu sacré, céleste Vénus, par qui tout se conserve et se reproduit sans cesse; ah! où est ton équilibre? où est ta force expansive? où est la loi de la nature dans le sentiment que j'éprouve? où est ta chaleur vivifiante dans l'inanité[1] de mes vains désirs? Tous tes feux sont concentrés dans mon cœur, et le froid de la mort reste sur ce marbre; je péris par l'excès de vie qui lui manque. Hélas! je n'attends point un prodige; il existe; il doit cesser; l'ordre est troublé, la nature est outragée; rends leur empire à ses lois, rétablis son cours bienfaisant, et verse également ta divine influence. Oui, deux êtres manquent à la plénitude des choses; partage-leur cette ardeur dévorante qui consume l'un sans animer l'autre: c'est toi qui formas par ma main ces charmes et ces traits qui n'attendent que le sentiment et la vie; donne-lui la moitié de la mienne, donne-lui tout, s'il le faut, il me suffira de vivre en elle. O toi qui daignes sourire aux hommages des mortels, ce qui ne sent rien ne t'honore pas; étends ta gloire avec tes œuvres. Déesse de la beauté, épargne cet affront à la nature, qu'un si parfait modèle soit l'image de ce qui n'est pas.

(Il revient à lui par degrés avec un mouvement d'assurance et de joie.)

Je reprends mes sens. Quel calme inattendu! quel courage inespéré me ranime! Une fièvre mortelle embrasait mon sang: un baume de confiance et d'espoir court dans mes veines; je crois me sentir renaître.

Ainsi le sentiment de notre dépendance sert quelquefois à notre consolation. Quelque malheureux que soient les

[1] L'édition première porte *dans l'égarement*. Il se peut que l'auteur ait postérieurement substitué à cette faible expression le mot *inanité* qui lui appartient ou qu'il a adopté; il n'est pas dans le Dictionnaire de l'académie.

mortels, quand ils ont invoqué les dieux ils sont plus tranquilles...

Mais cette injuste confiance trompe ceux qui font des vœux insensés... Hélas! en l'état où je suis on invoque tout, et rien ne nous écoute; l'espoir qui nous abuse est plus insensé que le désir.

Honteux de tant d'égaremens, je n'ose plus même en contempler la cause. Quand je veux lever les yeux sur cet objet fatal, je sens un nouveau trouble, une palpitation me suffoque, une secrète frayeur m'arrête...

(Ironie amère.)

... Eh! regarde, malheureux; deviens intrépide; ose fixer une statue.

(Il la voit s'animer, et se détourne saisi d'effroi et le cœur serré de douleur.)

Qu'ai-je vu? dieux! qu'ai-je cru voir? Le coloris des chairs, un feu dans les yeux, des mouvemens même... Ce n'était pas assez d'espérer le prodige; pour comble *de misère*, enfin je l'ai vu...

(Excès d'accablement.)

Infortuné, c'en est donc fait... ton délire est à son dernier terme... ta raison t'abandonne ainsi que ton génie... Ne la regrette point, ô Pygmalion! sa perte couvrira ton opprobre...

(Vive indignation.)

Il est trop heureux pour l'amant d'une pierre de devenir un homme à visions.



(Il se retourne, et voit la statue se mouvoir et descendre elle-même les gradins par lesquels il a monté sur le piédestal. Il se jette à genoux, et lève les mains et les yeux au ciel.)

Dieux immortels! Vénus! Galathée! ô prestige d'un amour forcené!

GALATHÉE se touche, et dit:

Moi.

PYGMALION, transporté.

Moi.

GALATHÉE, se touchant encore.

C'est moi.

PYGMALION.

Ravissante illusion qui passe jusqu'à mes oreilles, ah! n'abandonne jamais mes sens.

GALATHÉE fait quelques pas et touche un marbre.

Ce n'est plus moi.

(Pygmalion, dans une agitation, dans des transports qu'il a peine à contenir, suit tous ses mouvemens, l'écoute, l'observe avec une avide attention qui lui permet à peine de respirer. Galathée s'avance vers lui et le regarde; il se lève précipitamment, lui tend les bras, et la regarde avec extase. Elle pose une main sur lui; il tressaille, prend cette main, la porte à son cœur, et la couvre d'ardens baisers.)

GALATHÉE, avec un soupir.

Ah! encore moi.

PYGMALION.

Oui, cher et charmant objet, oui, digne chef-d'œuvre de mes mains, de mon cœur et des dieux, c'est toi, c'est toi seule : je t'ai donné tout mon être ; je ne vivrai plus que par toi.

FIN DE PYGMALION.

CHOIX DE ROMANCES
ET AIRS DÉTACHÉS.

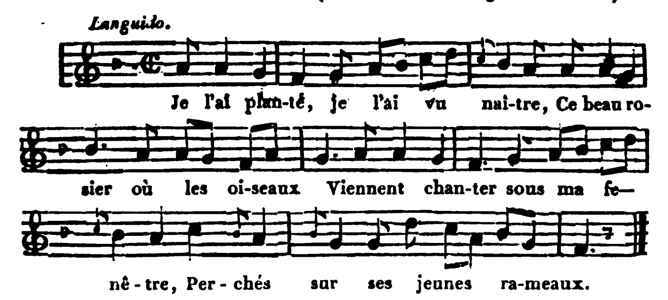
MUSIQUE DE J. J. ROUSSEAU.

(Voyez l'observation à la fin de la NOTICE mise en tête de ce volume.)

LE ROSIER.

PAROLES DE DELEYRE.
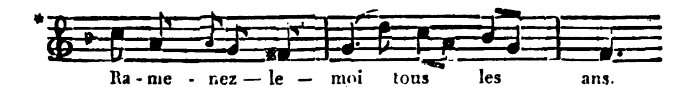
(N° 31 du Recueil gravé in-folio.)



Joyeux oiseaux, troupe amoureuse,
Ah! par pitié ne chantez pas.
L'amant qui me rendait heureuse,
Est parti pour d'autres climats.
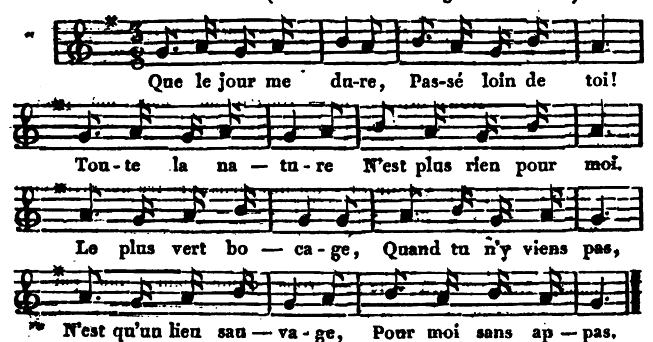
Pour les trésors du Nouveau-Monde
Il fuit l'amour, brave la mort.
Hélas! pourquoi chercher sur l'onde
Le bonheur qu'il trouvait au port?

Vous, passagères hirondelles,
Qui revenez chaque printemps,
Oiseaux sensibles et fidèles,
* Ramenez-le-moi tous les ans.



AIR DE TROIS NOTES[1].


(N° 53 du Recueil gravé in-folio.)
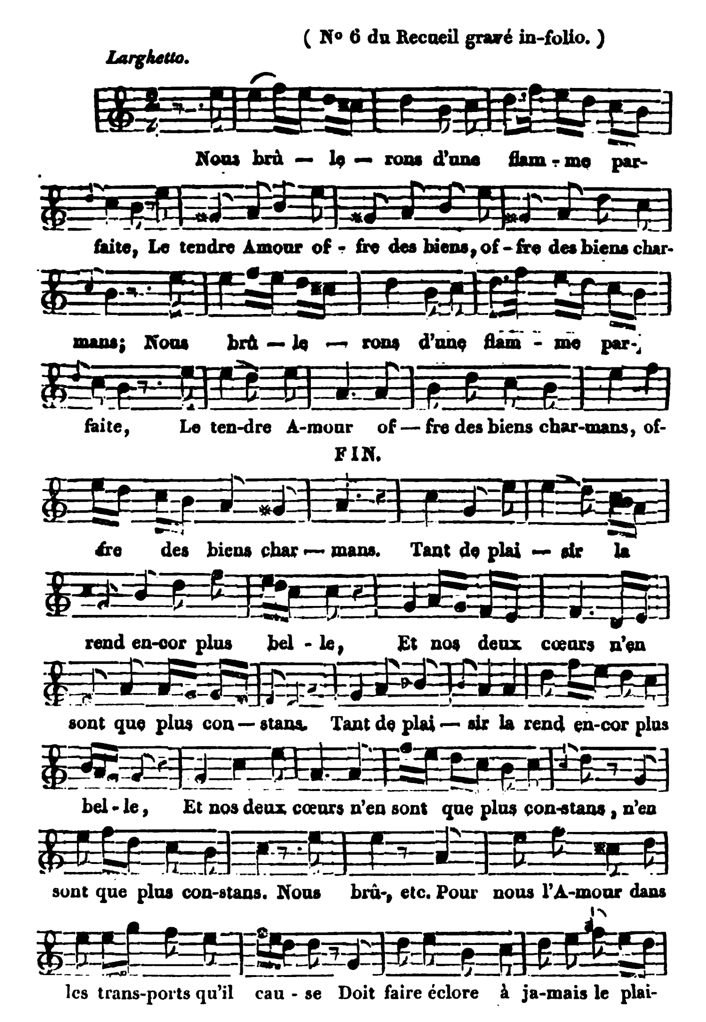


Hélas! si je passe
Un jour sans te voir,
Je cherche ta trace
Dans mon désespoir.
Quand je l'ai perdue,
Je reste à pleurer;
Mon âme éperdue
Est près d'expirer.

Le cœur me palpite
Quand j'entends ta voix;
Tout mon sang s'agite
Dès que je te vois.
Ouvres-tu la bouche,
Les cieux vont s'ouvrir;
Si ta main me touche,
Je me sens frémir.
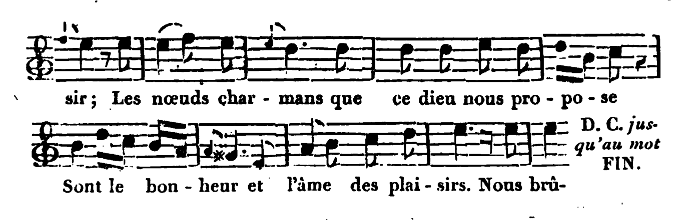
[1] * Tout dispose à croire que les paroles de cet air sont de Rousseau; cependant on ne peut l'affirmer.

RONDEAU

COMPOSÉ POUR M. DE GRAMMONT, QUI A FOURNI LES PAROLES.



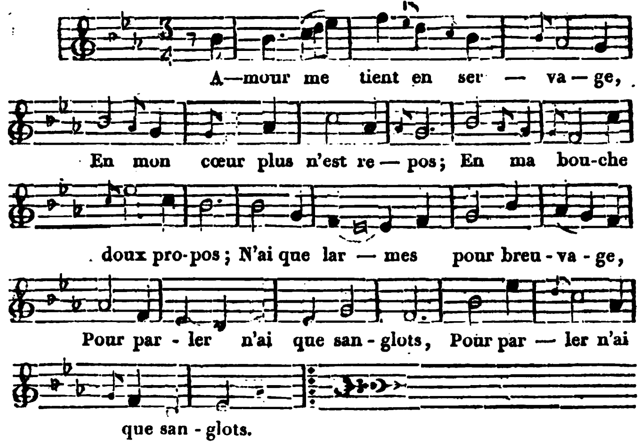
[1] * Ce rondeau, composé pour une haute-contre, est dans le ton d'*ut* mineur. Il a été transposé ici pour la commodité de la voix.



ROMANCE DE ROGER.

PAROLES DE M. D'USSIEUX.


(N° 5 du Recueil gravé in-folio.)



Bien se voit que de ma vie
Fleur se passe chaque jour.
Si n'aimez à votre tour,
Las! dans peu, gente Émilie,
Mourrai victime d'amour.
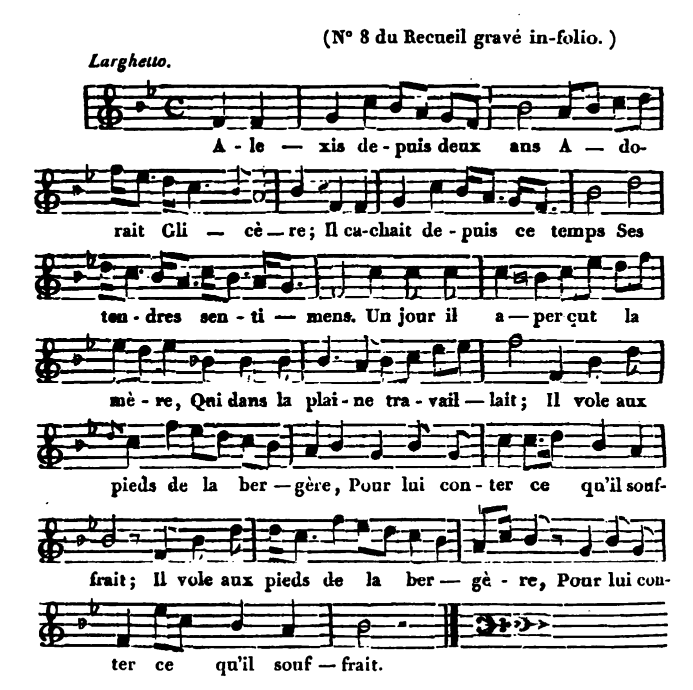
Ah! si me pouviez entendre,
Si saviez qui m'amoindrit,
Que Roger d'amour périt,
Vous connais âme assez tendre,
Me pleureriez un petit.

Mais non, non, ne craignez, mie,
Mon secret point ne dirai;
Avec moi, quand finirai,
Vous le promets, belle amie,
Au tombeau l'emporterai.

ROMANCE D'ALEXIS.

LES PAROLES SONT TIRÉES D'UN PROSPECTUS DE M. DE LA BORDE.

(N° 8 du Recueil gravé in-folio.)



Il frappa tout doucement,
  Elle ouvrit la porte.
Ah! dit-il, un seul moment
  Écoutez mon tourment;
De la tendresse la plus forte
Laissez-moi vous conter l'ardeur;
Et dans mon âme presque morte
Faites renaître le bonheur.

Vous ne pouvez pas entrer,
  Lui répondit-elle;
Vous me faites frissonner,
  On peut nous écouter.
Non, non, je ne suis pas cruelle;
Par tant d'amour vous me charmez:

Mais voyez ma frayeur mortelle,
Et laissez-moi, si vous m'aimez.

Eh bien! je vous obéis.
O vous que j'adore,
Si vous aimez Alexis,
Tous ses maux sont finis.
Mais jurez-moi qu'avant l'aurore,
En menant paître vos moutons,
Nous nous dirons cent fois encore
Que pour toujours nous nous aimons.

La peur fit qu'elle jura
D'aller sur l'herbette.
Il prit sa main, la baisa,
Et puis il s'en alla.
Le lendemain la bergerette
Voulut accomplir son serment;
Hélas! on dit que la pauvrette
Perdit beaucoup en s'acquittant.

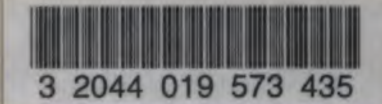
FIN DU DIXIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE.


This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.
BOOK DUE-WID
JAN 21 1978
SEP 10 1996
BOOK DUE
JUL 11 1981


3 2044 019 573 435

